

OEUVRES

COMPLÈTES

DE

J. J. ROUSSEAU.

TOME DIX-SEPTIEME.

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE. TOME PREMIER.

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE,

PAR

J. J. ROUSSEAU,

CITOYEN DE GENEVE.

Ut Psallendi materiem discerent.
Martian. Cap.

TOME PREMIER.

AUX DEUX-PONTS,

CHEZ SANSON ET COMPAGNIE.

1792.

PRÉFACE.

La Musique est de tous les beaux Arts celui dont le Vocabulaire est le plus étendu, & pour lequel un Dictionnaire est par conséquent le plus utile. Ainsi l'on ne doit pas mettre celui-ci au nombre de ces compilations ridicules, que la mode ou plutôt la manie des Dictionnaires multiplie de jour en jour. Si ce livre est bien fait, il est utile aux Artistes. S'il est mauvais, ce n'est ni par le choix du sujet, ni par la forme de l'ouvrage. Ainsi l'on auroit tort de le rebuter sur son titre. Il faut le lire pour en juger.

L'utilité du sujet n'établit pas, j'en conviens, celle du livre; elle me justifie seulement de l'avoir entrepris : & c'est aussi tout ce que puis prétendre; car d'ailleurs je sens bien ce qui manque à l'exécution. C'est ici moins un Dictionnaire en forme, qu'un recueil de matériaux pour un Dictionnaire, qui n'attendent qu'une meilleure main pour être employés. Les fondemens de cet Ouvrage furent jetés si à la hâte, il y a quinze ans, dans l'Encyclopédie, que, quand j'ai voulu le reprendre sous œuvre, je n'ai pu lui donner la solidité qu'il auroit eue, si j'avois eu plus de temps pour en digérer le plan & pour l'exécuter.

Je ne formai pas de moi-même cette entreprise, elle me fut proposée ; on ajouta que le manuscrit entier de l'Encyclopédie devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une seule ligne ; on ne me

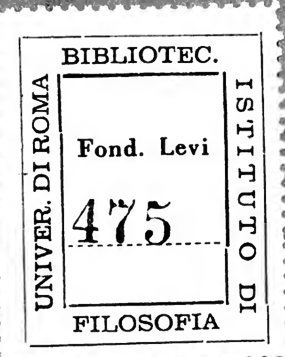
donna que trois mois pour remplir ma tâche; & trois ans pouvoient me ſuffire à peine pour lire, extraire, comparer & compiler les Auteurs dont j'avois beſoin : mais le zèle de l'amitié m'aveugla ſur l'impoſſibilité du ſuccès. Fidèle à ma parole, aux dépens de ma réputation, je fis vîte & mal, ne pouvant bien faire en ſi peu de temps; au bout de trois mois mon manuſcrit entier fut écrit, mis au net & livré; je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avois travaillé volume à volume comme les autres, cet eſſai, mieux digéré, eût pu reſter dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact; mais je me repens d'avoir été téméraire, & d'avoir plus promis que je ne pouvois exécuter.

Bleſſé de l'imperfection de mes articles, à meſure que les volumes de l'Encyclopédie paroiſſoient, je réſolus de refondre le tout ſur mon brouillon, & d'en faire à loiſir un ouvrage à part, traité avec plus de ſoin. J'étois, en recommençant ce travail, à portée de tous les ſecours néceſſaires. Vivant au milieu des artiſtes & des gens de lettres, je pouvois conſulter les uns & les autres. M. l'Abbé Sallier me fourniſſoit, de la bibliothèque du Roi, les livres & manuſcrits dont j'avois beſoin; & ſouvent je tirois de ſes entretiens des lumieres plus sûres que mes recherches. Je crois devoir à la mémoire de cet honnête & ſavant homme un tribut de reconnaiſſance, que tous les gens de lettres qu'il a pu ſervir partageront sûrement avec moi.

Ma retraite à la campagne m'ôta toutes ces reſ-

ſources, au moment que je commençois d'en tirer parti. Ce n'eſt pas ici le lieu d'expliquer les raiſons de cette retraite : on conçoit que, dans ma façon de penſer, l'eſpoir de faire un bon livre ſur la Muſique n'en étoit pas un pour me retenir. Eloigné des amuſemens de la ville, je perdis bientôt les goûts qui s'y rapportoient ; privé des communications qui pouvoient m'éclairer ſur mon ancien objet, j'en perdis auſſi toutes les vues ; & ſoit que depuis ce temps l'art ou ſa théorie aient fait des progrès, n'étant pas même à portée d'en rien ſavoir, je ne fus plus en état de les ſuivre. Convaincu cependant de l'utilité du travail que j'avois entrepris, je m'y remettois de temps à autre, mais toujours avec moins de ſuccès, & toujours éprouvant que les difficultés d'un livre de cette eſpèce demandent, pour les vaincre, des lumieres que je n'étois plus en état d'acquérir, & une chaleur d'intérêt que j'avois ceſſé d'y mettre. Enfin, déſeſpérant d'être jamais à portée de mieux faire, & voulant quitter pour toujours des idées dont mon eſprit s'éloigne de plus en plus, je me ſuis occupé dans ces montagnes à raſſembler ce que j'avois fait à Paris & à Montmorenci ; & de cet amas indigeſte eſt ſorti l'eſpèce de Dictionnaire qu'on voit ici.

Cet hiſtorique m'a paru néceſſaire pour expliquer comment les circonſtances m'ont forcé de donner en ſi mauvais état un livre que j'aurois pu mieux faire, avec les ſecours dont je ſuis privé. Car j'ai toujours cru que le reſpect qu'on doit au public


BIBLIOTEC.
UNIVER. DI ROMA
Fond. Levi
475
ISTITUTO DI
FILOSOFIA

n'eſt pas de lui dire des fadeurs, mais de ne lui rien dire que de vrai & d'utile, ou du moins qu'on ne juge tel; de ne lui rien préſenter ſans y avoir donné tous les ſoins dont on eſt capable, & de croire qu'en faiſant de ſon mieux, on ne fait jamais aſſez bien pour lui.

Je n'ai pas cru toutefois que l'état d'imperfection où j'étois forcé de laiſſer cet ouvrage, dût m'empêcher de le publier; parce qu'un livre de cette eſpèce étant utile à l'art, il eſt infiniment plus aiſé d'en faire un bon ſur celui que je donne, que de commencer par tout créer. Les connaiſſances néceſſaires pour cela ne ſont peut-être pas fort grandes; mais elles ſont fort variées, & ſe trouvent rarement réunies dans la même tête. Ainſi mes compilations peuvent épargner beaucoup de travail à ceux qui ſont en état d'y mettre l'ordre néceſſaire; & tel, marquant mes erreurs, peut faire un excellent livre, qui n'eût jamais rien fait de bon ſans le mien.

J'avertis donc ceux qui ne veulent ſouffrir que des livres bien faits, de ne pas entreprendre la lecture de celui-ci; bientôt ils en ſeroient rebutés. Mais pour ceux que le mal ne détourne pas du bien, ceux qui ne ſont pas tellement occupés des fautes, qu'ils comptent pour rien ce qui les rachète; ceux enfin qui voudront bien chercher ici de quoi compenſer les miennes, y trouveront peut-être aſſez de bons articles pour tolérer les mauvais; &, dans les mauvais même, aſſez d'obſervations neuves & vraies, pour valoir la peine d'être triées &

choisies parmi le reste. Les Musiciens lisent peu; & cependant je connois peu d'art où la lecture & la réflexion soient plus nécessaires. J'ai pensé qu'un Ouvrage de la forme de celui-ci seroit précisément celui qui leur convenoit; & que pour le leur rendre aussi profitable qu'il étoit possible, il falloit moins y dire ce qu'ils savent, que ce qu'ils auroient besoin d'apprendre.

Si les Manœuvres & les Croque-notes relevent souvent ici des erreurs, j'espere que les vrais Artistes & les hommes de génie y trouveront des vues utiles dont ils sauront bien tirer parti. Les meilleurs livres sont ceux que le vulgaire décrie; & dont les gens à talens profitent sans en parler.

Après avoir exposé les raisons de la médiocrité de l'ouvrage & celles de l'utilité que j'estime qu'on en peut tirer, j'aurois maintenant à entrer dans le détail de l'ouvrage même, à donner un précis du plan que je me suis tracé & de la maniere dont j'ai tâché de le suivre. Mais à mesure que les idées qui s'y rapportent se sont effacées de mon esprit, le plan sur lequel je les arrangeois s'est de même effacé de ma mémoire. Mon premier projet étoit d'en traiter si relativement les articles, d'en lier si bien les suites par des renvois, que le tout, avec la commodité d'un Dictionnaire, eût l'avantage d'un traité suivi. Mais pour exécuter ce projet, il eût fallu me rendre sans cesse présentes toutes les parties de l'art, & n'en traiter aucune sans me rappeller les autres; ce que le défaut de ressources & mon goût attiédi m'ont bientôt rendu

impoſſible, & que j'euſſe eu même bien de la peine à faire, au milieu de mes premiers guides, & plein de ma premiere ferveur. Livré à moi ſeul, n'ayant plus ni ſavans ni livres à conſulter; forcé par conſéquent de traiter chaque article en lui-même, & ſans égard à ceux qui s'y rapportoient, pour éviter des lacunes, j'ai dû faire bien des redites. Mais j'ai cru que dans un livre de l'eſpèce de celui-ci, c'étoit encore un moindre mal de commettre des fautes, que de faire des omiſſions.

Je me ſuis donc attaché ſur-tout à bien compléter le vocabulaire, & non-ſeulement à n'omettre aucun terme technique, mais à paſſer plutôt quelquefois les limites de l'Art, que de n'y pas toujours atteindre : & cela m'a mis dans la néceſſité de parſemer ſouvent ce Dictionnaire de mots Italiens & de mots Grecs; les uns, tellement conſacrés par l'uſage, qu'il faut les entendre même dans la pratique; les autres, adoptés de même par les ſavans, & auxquels, vû la déſuétude de ce qu'ils expriment, on n'a pas donné de ſynonimes en François. J'ai tâché, cependant, de me renfermer dans ma règle, & d'éviter l'excès de Broſſard, qui, donnant un Dictionnaire François, en fait le vocabulaire, tout Italien, & l'enfle de mots abſolument étrangers à l'Art qu'il traite. Car, qui s'imaginera jamais que *la Vierge*, *les Apôtres*, *la Meſſe*, *les Morts*, ſoient des termes de Muſique, parce qu'il y a des Muſiques relatives à ce qu'ils expriment; que ces autres mots *Page*, *Feuillet*, *Quatre*, *Cinq*, *Goſier*, *Raiſon*, *Déjà*, ſoient auſſi des termes

techniques, parce qu'on s'en sert quelquefois en parlant de l'Art ?

Quant aux parties qui tiennent à l'Art sans lui être essentielles, & qui ne sont pas absolument nécessaires à l'intelligence du reste, j'ai évité, autant que j'ai pu, d'y entrer. Telle est celle des Instrumens de musique, partie vaste & qui rempliroit seule un Dictionnaire, surtout par rapport aux Instrumens des anciens. M. Diderot s'étoit chargé de cette partie dans l'Encyclopédie; & comme elle n'entroit pas dans mon premier plan, je n'ai eu garde de l'y ajouter dans la suite, après avoir si bien senti la difficulté d'exécuter ce plan tel qu'il étoit.

J'ai traité la partie Harmonique dans le systême de la Basse-fondamentale, quoique ce systême, imparfait & défectueux à tant d'égards, ne soit point, selon moi, celui de la nature & de la vérité, & qu'il en résulte un remplissage sourd & confus, plutôt qu'une bonne Harmonie. Mais c'est un systême; enfin, c'est le premier, c'étoit le seul, jusqu'à celui de M. Tartini, où l'on ait lié, par des principes, ces multitudes de règles isolées qui sembloient toutes arbitraires, & qui faisoient, de l'Art Harmonique, une étude de mémoire plutôt que de raisonnement. Le systême de M. Tartini, quoique meilleur, à mon avis, n'étant pas encore aussi généralement connu, & n'ayant pas, du moins en France, la même autorité que celui de M. Rameau, n'a pas dû lui être substitué dans un livre destiné principalement pour la Nation Françoise. Je me suis donc contenté d'exposer de mon mieux

les principes de ce ſyſtême dans un article de mon Dictionnaire ; & du reſte, j'ai cru devoir cette déférence à la Nation pour laquelle j'écrivois, de préférer ſon ſentiment au mien ſur le fond de la doctrine Harmonique. Je n'ai pas dû cependant m'abſtenir, dans l'occaſion, des objections néceſſaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter : c'eût été ſacrifier l'utilité du Livre au préjugé des lecteurs ; c'eût été flatter ſans inſtruire, & changer la déférence en lâcheté.

J'exhorte les Artiſtes & les Amateurs de lire ce livre ſans défiance, & de le juger avec autant d'impartialité que j'en ai mis à l'écrire. Je les prie de conſidérer que ne profeſſant pas, je n'ai d'autre intérêt ici que celui de l'Art ; & quand j'en aurois, je devrois naturellement appuyer en faveur de la Muſique Françoiſe, où je puis tenir ma place, contre l'Italienne où je ne puis être rien. Mais cherchant ſincérement le progrès d'un Art que j'aimois paſſionnément, mon plaiſir a fait taire ma vanité. Les premieres habitudes m'ont long-temps attaché à la Muſique Françoiſe, & j'en étois enthouſiaſte ouvertement. Des comparaiſons attentives & impartiales m'ont entraîné vers la Muſique Italienne, & je m'y ſuis livré avec la même bonne foi. Si quelquefois j'ai plaiſanté, c'étoit pour répondre aux autres ſur leur propre ton ; mais je n'ai pas, comme eux, donné des bons mots pour toute preuve, & je n'ai plaiſanté qu'après avoir raiſonné. Maintenant que les malheurs & les maux m'ont enfin détaché d'un goût qui n'avoit pris ſur

moi que trop d'empire, je perſiſte, par le ſeul amour de la vérité, dans les jugemens que le ſeul amour de l'Art m'avoit fait porter. Mais dans un ouvrage comme celui-ci, conſacré à la Muſique en général, je n'en connois qu'une, qui n'étant d'aucun pays, eſt celle de tous; & je n'y ſuis jamais entré dans la querelle des deux Muſiques, que quand il s'eſt agi d'éclaircir quelque point important au progrès commun. J'ai fait bien des *fautes*, ſans doute; mais je ſuis aſſuré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une ſeule. Si elle m'en fait imputer à tort par les Lecteurs, qu'y puis-je faire? Ce ſont eux alors qui ne veulent pas que mon livre leur ſoit bon.

Si l'on a vu, dans d'autres Ouvrages, quelques articles peu importans qui ſont auſſi dans celui-ci, ceux qui pourront faire cette remarque, voudront bien ſe rappeller que, dès l'année 1750, le manuſcrit eſt ſorti de mes mains ſans que je ſache ce qu'il eſt devenu depuis ce temps-là. Je n'accuſe perſonne d'avoir pris mes articles; mais il n'eſt pas juſte que d'autres m'accuſent d'avoir pris les leurs.

A Motiers-Travers, le 20 Décembre 1764.

AVERTISSEMENT.

Quand l'espèce grammaticale des mots pouvoit embarrasser quelque Lecteur, on l'a désignée par les abréviations usitées. V. n. verbe neutre ; s. m. substantif masculin, *&c. On ne s'est pas asservi à cette spécification pour chaque article, parce que ce n'est pas ici un Dictionnaire de Langue. On a pris un soin plus nécessaire pour des mots qui ont plusieurs sens, en les distinguant par une lettre majuscule quand on les prend dans le sens technique, & par une petite lettre, quand on les prend dans le sens du discours. Ainsi, ces mots* air *&* Air, mesure *&* Mesure, note *&* Note, temps *&* Temps, portée *&* Portée, *ne sont jamais équivoques, & le sens en est toujours déterminé par la maniere de les écrire. Quelques autres sont plus embarrassans, comme Ton, qui a dans l'art deux acceptions toutes différentes. On a pris le parti de l'écrire en italique pour distinguer un intervalle, & en romain pour désigner une modulation. Au moyen de cette précaution, la phrase suivante, par exemple, n'a plus rien d'équivoque.*

» *Dans les tons majeurs, l'intervalle de la Tonique à la médiante est composé d'un* ton *majeur & d'un* ton *mineur.* »

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

A.

A *mi la*, A *la mi re*, ou ſimplement A; ſixième ſon de la Gamme diatonique & naturelle; lequel s'appelle autrement *la*. (Voyez GAMME.)

A *Battuta*. (Voyez MESURÉ.)

A Livre ouvert, ou A l'ouverture du Livre. (Voyez Livre.)

A *Tempo*. (Voyez MESURÉ.)

ACADÉMIE DE MUSIQUE. C'eſt ainſi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une aſſemblée de Muſiciens ou d'Amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *Concert*. (Voyez CONCERT.)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. C'eſt le titre que porte encore aujourd'hui l'Opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établiſſement célèbre, ſinon que de toutes les Académies du Royaume & du Monde, c'eſt aſſurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez OPÉRA.)

ACCENT. On appelle ainſi, ſelon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée ou dans le ton des ſyllabes & des mots dont le diſcours eſt compoſé; ce qui montre un rapport très exact entre les deux uſages des *accens* & les deux parties de la mélodie, ſavoir le rhythme & l'intonation. *Accentus*, dit le Grammairien Sergius dans Donat, *quaſi ad cantus*. Il y a autant

d'*accens* différens qu'il y a de manieres de modifier ainſi la voix; & il y a autant de genres d'*accens* qu'il y a de cauſes générales de ces modifications.

On diſtingue trois de ces genres dans le ſimple diſcours: ſavoir, l'*accent* grammatical, qui renferme la règle des *accens* proprement dits, par leſquels le ſon des ſyllables eſt grave ou aigu; & celle de la quantité, par laquelle chaque ſyllable eſt breve ou longue: l'*accent* logique ou rationnel, que pluſieurs confondent mal-à-propos avec le précédent; cette ſeconde ſorte d'*accent*, indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propoſitions & les idées ont entr'elles, ſe marque en partie par la ponctuation: enfin l'*accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverſes inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les ſentimens dont celui qui parle eſt agité, & les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *accens* & de leurs effets dans la langue, doit être la grande affaire du Muſicien; & Denis d'Halicarnaſſe regarde avec raiſon l'*accent* en général comme la ſemence de toute muſique. Auſſi devons-nous admettre pour une maxime inconteſtable que le plus ou moins d'*accent* eſt la vraie cauſe qui rend les langues plus ou moins muſicales: car quel ſeroit le rapport de la Muſique au diſcours, ſi les tons de la voix chantante n'imitoient les *accens* de la parole? D'où il ſuit que, moins une langue a de pareils *accens*, plus la mélodie y doit être monotone, languiſſante & fade: à moins qu'elle ne cherche dans le bruit & la force des ſons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'*accent* pathétique & oratoire, qui eſt l'objet le plus immédiat de la Muſique imitative du théâtre, on ne doit pas oppoſer à la maxime que je viens d'établir, que tous les hommes étant ſujets aux mêmes paſſions, doivent en avoir également le langage: car autre choſe eſt l'*accent* univerſel de la Nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés, & autre choſe l'*accent* de langue qui engendre la mélodie particuliere à une nation. La ſeule différence

du plus ou moins d'imagination & de sensibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre, en doit introduire une infinie dans l'idiome accentué, si j'ose parler ainsi. L'Allemand, par exemple, hausse également & fortement la voix dans la colere; il crie toujours sur le même ton : l'Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement & successivement dans le même cas, modifie sa voix de mille manieres. Le même fond de passion regne dans son ame : mais quelle variété d'expressions dans ses *accens* & dans son langage ! Or c'est à cette seule variété, quand le Musicien sait l'imiter, qu'il doit l'énergie & la grace de son chant.

Malheureusement tous ces *accens* divers, qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'Orateur, ne sont pas si faciles à concilier sous la plume du Musicien, déjà si gêné par les règles particulieres de son art On ne peut douter que la Musique la plus parfaite, ou du moins la plus expressive, ne soit celle où tous les *accens* sont le plus exactement observés; mais ce qui rend ce concours si difficile est que trop de règles dans cet art sont sujettes à se contrarier mutuellement, & se contrarient d'autant plus que la langue est moins musicale : car nulle ne l'est parfaitement; autrement ceux qui s'en servent chanteroient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de suivre à la fois les règles de tous les *accens*, oblige donc souvent le Compositeur à donner la préférence à l'une ou à l'autre, selon les divers genres de Musique qu'il traite. Ainsi les airs de Danse exigent surtout un *accent* rhythmique & cadencé, dont en chaque Nation le caractere est déterminé par la langue. L'*accent* grammatical doit être le premier consulté dans le récitatif, pour rendre plus sensible l'articulation des mots, sujette à se perdre par la rapidité du débit, dans la résonnance harmonique : mais l'*accent* passionné l'emporte à son tour dans les airs dramatiques; & tous deux y sont subordonnés, surtout dans la symphonie, à une troisieme sorte d'*accent*, qu'on pourroit appeller musical, & qui est en quelque sorte déterminé par l'espèce de mélodie que le Musicien veut approprier aux paroles.

En effet, le premier & le principal objet de toute Musique est de plaire à l'oreille; ainsi tout air doit avoir un chant agréable : voilà la premiere loi, qu'il n'est jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premierement consulter la mélodie & l'*accent* musical dans le dessein d'un air quelconque. Ensuite, s'il est question d'un chant dramatique & imitatif, il faut chercher l'*accent* pathétique qui donne au sentiment son expression, & l'*accent* rationnel par lequel le Musicien rend avec justesse les idées du Poëte; car pour inspirer aux autres la chaleur dont nous sommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous disons. L'*accent* grammatical est nécessaire par la même raison; & cette règle, pour être ici la derniere en ordre, n'est pas moins indispensable que les deux précédentes, puisque le sens des propositions & des phrases dépend absolument de celui des mots : mais le Musicien qui sait sa langue a rarement besoin de songer à cet *accent*; il ne sauroit chanter son air sans s'appercevoir s'il parle bien ou mal, & il lui suffit de savoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux, toutefois, quand une mélodie flexible & coulante ne cesse jamais de se prêter à ce qu'exige la langue ! Les Musiciens François ont en particulier des secours qui rendent sur ce point leurs erreurs impardonnables, & surtout le traité de la Prosodie Françoise de M. l'Abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous consulter Ceux qui seront en état de s'élever plus haut pourront étudier la Grammaire de Port-royal & les savantes notes du Philosophe qui l'a commentée. Alors, en appuyant l'usage sur les règles, & les règles sur les principes, ils seront toujours sûrs de ce qu'ils doivent faire dans l'emploi de l'*accent* grammatical de toute espèce.

Quant aux deux autres sortes d'*accens*, on peut moins les réduire en règles, & la pratique en demande moins d'étude & plus de talent. On ne trouve point de sang-froid le langage des passions; & c'est une vérité rebattue, qu'il faut être ému soi-même pour émouvoir les autres. Rien ne peut donc suppléer dans la recherche de l'*accent* pathétique à ce génie qui réveille à volonté tous les sentimens; & il n'y

a d'autre art en cette partie, que d'allumer en ſon propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voyez GÉNIE.) Eſt-il queſtion de l'*accent* rationnel : l'art a tout auſſi peu de priſe pour le ſaiſir, par la raiſon qu'on n'apprend point à entendre à des ſourds. Il faut avouer auſſi que cet *accent* eſt, moins que les autres, du reſſort de la Muſique, parce qu'elle eſt bien plus le langage des ſens que celui de l'eſprit. Donnez donc au Muſicien beaucoup d'images ou de ſentimens, & peu de ſimples idées à rendre : car il n'y a que les paſſions qui chantent ; l'entendement ne fait que parler.

ACCENT. Sorte d'agrément du Chant François qui ſe notoit autrefois avec la Muſique, mais que les Maîtres de Goût-du-Chant marquent aujourd'hui ſeulement avec du crayon, juſqu'à ce que les Ecoliers ſachent le placer d'eux-mêmes. L'*accent* ne ſe pratique que ſur une ſyllable longue, & ſert de paſſage d'une note appuyée à une autre note non appuyée, placée ſur le même degré ; il conſiſte en un coup de goſier qui éleve le ſon d'un degré, pour reprendre à l'inſtant ſur la note ſuivante le même ſon d'où l'on eſt parti. Pluſieurs donnoient le nom de *Plainte* à l'*accent* (Voyez le ſigne & l'effet de l'*accent*, *Planche B*, *Figure 13*.)

ACCENS. Les Poëtes emploient ſouvent ce mot au pluriel pour le Chant même, & l'accompagnent ordinairement d'une épithete, comme *doux*, *tendres*, *triſtes accens*. Alors ce mot reprend exactement le ſens de ſa racine ; car il vient de *canere*, *cantus*, d'où l'on a fait *Accentus*, comme *Concentus*.

ACCIDENT, ACCIDENTEL. On appelle *accidens* ou *ſignes accidentels* les bémols, dièſes ou béquarres qui ſe trouvent, par accident, dans le courant d'un air, & qui par conſéquent, n'étant pas à la Clef, ne ſe rapportent pas au mode ou ton principal. (Voyez DIÈSE, BÉMOL, TON, MODE, CLEF TRANSPOSÉE.)

On appelle auſſi *lignes accidentelles*, celles qu'on ajoute au-deſſus ou au-deſſous de la portée pour placer les notes qui paſſent ſon étendue. (Voyez LIGNE PORTÉE.)

ACCOLADE. Trait perpendiculaire aux lignes, tiré à la marge d'une partition, & par lequel on joint ensemble les portées de toutes les parties. Comme toutes ces parties doivent s'exécuter en même temps, on compte les lignes d'une partition, non par les portées, mais par les *accolades*; & tout ce qui est compris sous une *accolade*, ne forme qu'une seule ligne. (Voyez PARTITION.)

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un Concert accompagne de l'orgue, du clavecin, ou de tout autre instrument d'accompagnement. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Il faut qu'un bon *accompagnateur* soit grand Musicien; qu'il sache à fond l'harmonie. qu'il connoisse bien son clavier, qu'il ait l'oreille sensible, les doigts souples & le goût sûr.

C'est à l'*accompagnateur* de donner le ton aux voix & le mouvement à l'orchestre. La premiere de ces fonctions exige qu'il ait toujours sous un doigt la note du Chant pour la refrapper au besoin, & soutenir ou remettre la voix, quand elle foiblit ou s'égare. La seconde exige qu'il marque la Basse & son accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés & bien réglés à tous égards, afin de bien faire sentir la mesure aux Concertans, surtout au commencement des airs.

On trouvera dans les trois articles suivans les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

ACCOMPAGNEMENT. C'est l'exécution d'une harmonie complette & réguliere sur un instrument propre à la rendre, tel que l'orgue, le clavecin, le théorbe, la guitare, &c. Nous prendrons ici le clavecin pour exemple, d'autant plus qu'il est presque le seul instrument qui soit demeuré en usage pour l'*accompagnement*.

On y a pour guide une des parties de la Musique, qui est ordinairement la Basse. On touche cette Basse de la main gauche, & de la droite l'harmonie indiquée par la marche de la Basse, par le chant des autres parties qui marchent en même temps, par la partition qu'on a devant les yeux, ou par les chiffres qu'on trouve ajoutés à la Basse. Les Italiens méprisent les chiffres; la partition même leur est peu nécessaire:

néceſſaire : la promptitude & la fineſſe de leur oreille y ſupplée, & ils accompagnent fort bien ſans tout cet appareil. Mais ce n'eſt qu'à leur diſpoſition naturelle qu'ils ſont redevables de cette facilité ; & les autres peuples, qui ne ſont pas nés comme eux pour la Muſique, trouvent à la pratique de l'*accompagnement*, des obſtacles preſque inſurmontables. Il faut des huit à dix années pour y réuſſir paſſablement. Quelles ſont donc les cauſes qui retardent ainſi l'avancement des élèves & embarraſſent ſi long-temps les Maîtres, ſi la ſeule difficulté de l'art ne fait point cela?

Il y en a deux principales : l'une dans la maniere de chiffrer les Baſſes ; l'autre dans la méthode de l'*accompagnement*. Parlons d'abord de la premiere.

Les ſignes dont on ſe ſert pour chiffrer les Baſſes ſont en trop grand nombre : il y a ſi peu d'accords fondamentaux ! pourquoi faut-il tant de chiffres pour les exprimer ? Ces mêmes ſignes ſont équivoques, obſcurs, inſuffiſans. Par exemple, ils ne déterminent preſque jamais l'eſpèce des intervalles qu'ils expriment, ou, qui pis eſt, ils en indiquent d'une autre eſpèce. On barre les uns pour marquer les dièſes ; on en barre d'autres pour marquer les bémols : les intervalles majeurs & les ſuperflus, même les diminués, s'expriment ſouvent de la même maniere : quand les chiffres ſont doubles, ils ſont confus ; quand ils ſont ſimples, ils n'offrent preſque jamais que l'idée d'un ſeul intervalle ; de ſorte qu'on en a toujours pluſieurs à ſous-entendre & à déterminer.

Comment remédier à ces inconvéniens? Faudra-t-il multiplier les ſignes pour tout exprimer? mais on ſe plaint qu'il y en a déjà trop. Faudra-t-il les réduire ? on laiſſera plus de choſes à deviner à l'Accompagnateur, qui n'eſt déjà que trop occupé ; & dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puiſſent tout dire. Que faire donc ? Inventer de nouveaux ſignes, perfectionner le doigter, & faire, des ſignes & du doigter, deux moyens combinés qui concourent à ſoulager l'accompagnateur.

C'eſt ce que M Rameau a tenté avec beaucoup de ſagacité, dans ſa Diſſertation ſur les différentes méthodes d'ac-

compagnement. Nous expoſerons aux mots *chiffres* & *doigter*, les moyens qu'il propoſe. Paſſons aux méthodes.

Comme l'ancienne Muſique n'étoit pas ſi compoſée que la nôtre, ni pour le chant, ni pour l'harmonie, & qu'il n'y avoit guere d'autre Baſſe que la fondamentale, tout l'*accompagnement* ne conſiſtoit qu'en une ſuite d'accords parfaits, dans leſquels l'Accompagnateur ſubſtituoit de temps en temps quelque ſixte à la quinte, ſelon que l'oreille le conduiſoit : ils n'en ſavoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les modulations, renverſé les parties, ſurchargé, peut-être gâté l'harmonie par des foules de diſſonances, on eſt contraint de ſuivre d'autres règles. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle Règle de l'Octave. (Voyez Règle de l'Octave.) & c'eſt par cette méthode que la plupart des Maîtres enſeignent aujourd'hui l'*accompagnement.*

Des accords ſont déterminés par la Règle de l'Octave, relativement au rang qu'occupent les notes de la Baſſe, & à la marche qu'elles ſuivent dans un ton donné. Ainſi le ton étant connu, la note de la Baſſe-continue auſſi connue, le rang de cette note dans le Ton, le rang de la note qui la précede immédiatement, & le rang de la note qui la ſuit, on ne ſe trompera pas beaucoup, en accompagnant par la Règle de l'Octave, ſi le Compoſiteur a ſuivi l'harmonie la plus ſimple & la plus naturelle; mais c'eſt ce qu'on ne doit gueres attendre de la Muſique d'aujourd'hui, ſi ce n'eſt peut-être en Italie où l'harmonie paroît ſe ſimplifier à meſure qu'elle s'altere ailleurs. De plus, le moyen d'avoir toutes ces choſes inceſſamment préſentes ? & tandis que l'Accompagnateur s'en inſtruit, que deviennent les doigts ? A peine atteint-on un accord, qu'il s'en offre un autre; & le moment de la réflexion eſt préciſément celui de l'exécution. Il n'y a qu'une habitude conſommée de Muſique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne de Muſique d'un coup-d'œil, qui puiſſe aider en ce moment. Encore les plus habiles ſe trompent-ils avec ce ſecours. Que de fautes échappent, durant l'exécution, à l'Accompagnateur le mieux exercé !

Attendra-t-on, même pour accompagner, que l'oreille ſoit

formée; qu'on ſache lire aiſément & rapidement toute Muſique; qu'on puiſſe débrouiller, à livre ouvert, une partition? Mais en fût-on-là, on auroit encore beſoin d'une habitude du doigter fondée ſur d'autres principes d'*accompagnement* que ceux qu'on a donnés juſqu'à M. Rameau.

Les Maîtres zélés ont bien ſenti l'inſuffiſance de leurs règles. Pour y ſuppléer, ils ont eu recours à l'énumération & à la deſcription des Conſonnances, dont chaque Diſſonance ſe prépare, s'accompagne & ſe ſauve dans tous les différens cas : détails prodigieux que la multitude des Diſſonances & de leurs combinaiſons fait aſſez ſentir, & dont la mémoire demeure accablée.

Pluſieurs conſeillent d'apprendre la Compoſition avant de paſſer à l'*accompagnement*; comme ſi l'*accompagnement* n'étoit pas la compoſition même, à l'invention près, qu'il faut de plus au Compoſiteur. C'eſt comme ſi l'on propoſoit de commencer par ſe faire Orateur pour apprendre à lire. Combien de gens, au contraire, veulent que l'on commence par l'*accompagnement* à apprendre la Compoſition! & cet ordre eſt aſſurément plus raiſonnable & plus naturel.

La marche de la Baſſe, la règle de l'Octave, la maniere de préparer & ſauver les Diſſonances, la Compoſition en général, tout cela ne concourt gueres qu'à montrer la ſucceſſion d'un Accord à un autre; de ſorte qu'à chaque Accord, nouvel objet, nouveau ſujet de réflexion. Quel travail continuel! Quand l'eſprit ſera-t-il aſſez inſtruit, quand l'oreille ſera-t-elle aſſez exercée pour que les doigts ne ſoient plus arrêtés?

Telles ſont les difficultés que M. Rameau s'eſt propoſé d'applanir par ſes nouveaux chiffres, & par ſes nouvelles règles d'*Accompagnement*.

Je tâcherai d'expoſer en peu de mots les principes ſur leſquels ſa méthode eſt fondée.

Il n'y a dans l'harmonie que des Conſonnances & des Diſſonances. Il n'y a donc que des Accords conſonnans & des Accords diſſonans

Chacun de ces Accords eſt fondamentalement diviſé par

Tierces. (C'eſt le ſyſtême de M. Rameau.) L'Accord conſonnant eſt compoſé de trois Notes, comme *ut mi ſol*; & le diſſonant de quatre, comme *ſol ſi re fa* : laiſſant à part la Suppoſition & la Suſpenſion, qui, à la place des Notes dont elles exigent le retranchement, en introduiſent d'autres comme par licence : mais l'*Accompagnement* n'en porte toujours que quatre. (Voyez SUPPOSITION & SUSPENSION.)

Ou des Accords conſonnans ſe ſuccedent, ou des Accords diſſonans ſont ſuivis d'autres Accords diſſonans, ou les conſonnans & les diſſonans ſont entrelacés.

L'Accord conſonnant parfait ne convenant qu'à la Tonique, la ſucceſſion des Accords conſonnans fournit autant de Toniques, & par conſéquent autant de changemens de Ton.

Les Accords diſſonans ſe ſuccedent ordinairement dans un même Ton, ſi les Sons n'y ſont point altérés. La Diſſonance lie le ſens harmonique : un Accord y fait déſirer l'autre, & ſentir que la phraſe n'eſt pas finie. Si le Ton change dans cette ſucceſſion, ce changement eſt toujours annoncé par un Dièſe ou par un Bémol. Quant à la troiſième ſucceſſion, ſavoir l'entrelacement des Accords conſonnans & diſſonans, M. Rameau la réduit à deux cas ſeulement; & il prononce en général, qu'un Accord conſonnant ne peut être immédiatement précédé d'aucun autre Accord diſſonant, que celui de ſeptieme de la Dominante-Tonique, ou de celui de Sixte-Quinte de la ſous-Dominante; excepté dans la Cadence rompue & dans les ſuſpenſions : encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il me ſemble que l'Accord parfait peut encore être précédé de l'Accord de Septieme diminuée, & même de celui de Sixte-ſuperflue; deux Accords originaux, dont le dernier ne ſe renverſe point.

Voilà donc trois textures différentes des phraſes harmoniques. 1°. Des Toniques qui ſe ſuccedent & forment autant de nouvelles Modulations. 2°. Des Diſſonances qui ſe ſuccedent ordinairement dans le même ton. 3°. Enfin des Conſonnances & des Diſſonances qui s'entrelacent, & où la

Confonnance eft, felon M. Rameau, néceffairement précédée de la feptieme de la Dominante, ou de la Sixte-Quinte de la fous-Dominante. Que refte-t-il donc à faire pour la facilité de l'*accompagnement*, finon d'indiquer à l'Accompagnateur quelle eft celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne? Or c'eft ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caracteres de fon invention.

Un feul figne peut aifément indiquer le Ton, la Tonique & fon Accord.

De-là fe tire la connoiffance des Dièfes & des Bémols qui doivent entrer dans la compofition des Accords d'une Tonique à une autre.

La fucceffion fondamentale par Tierces, ou par Quintes, tant en montant qu'en defcendant, donne la premiere texture des phrafes harmoniques, toute compofée d'Accords confonnans.

La fucceffion fondamentale par Quintes ou par Tierces, en defcendant, donne la feconde texture, compofée d'Accords diffonans, favoir, des Accords de Septieme; & cette fucceffion donne une harmonie defcendante.

L'Harmonie afcendante eft fournie par une fucceffion de Quintes en montant, ou de Quartes en defcendant, accompagnées de la Diffonance propre à cette fucceffion, qui eft la Sixte-ajoutée; & c'eft la troifieme texture des phrafes harmoniques. Cette derniere n'avoit jufqu'ici été obfervée par perfonne, pas même par M. Rameau, quoiqu'il en ait découvert le principe dans la Cadence qu'il appelle *Irréguliere*. Ainfi, par les règles ordinaires, l'harmonie qui naît d'une fucceffion de Diffonances, defcend toujours, quoique felon les vrais principes & felon la raifon, elle doive avoir, en montant, une progreffion tout auffi réguliere qu'en defcendant.

Les Cadences fondamentales donnent la quatrieme texture des phrafes harmoniques, où les Confonnances & les Diffonances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être indiquées par des caracteres fimples, clairs, peu nombreux, qui puiffent, en même

temps indiquer, quand il le faut, la Diffonance en général; car l'efpèce en eft toujours déterminée par la texture même. On commence par s'exercer fur ces textures prifes féparément; puis on les fait fuccéder les unes aux autres fur chaque Ton & fur chaque Mode fucceffivement.

Avec ces précautions, M. Rameau prétend qu'on apprend plus d'Accompagnement en fix moix qu'on n'en apprenoit auparavant en fix ans, & il a l'expérience pour lui. (Voyez CHIFFRES & DOIGTER.)

A l'égard de la maniere d'accompagner avec intelligence; comme elle dépend plus de l'ufage & du goût, que des règles qu'on en peut donner, je me contenterai de faire ici quelques obfervations générales, que ne doit ignorer aucun Accompagnateur.

I. Quoique, dans les principes de M. Rameau, l'on doive toucher tous les Sons de chaque Accord, il faut bien fe garder de prendre toujours cette règle à la lettre. Il y a des Accords qui feroient infupportables avec tout ce rempliffage. Dans la plupart des Accords diffonans, furtout dans les Accords par fuppofition, il y a quelque Son à retrancher pour en diminuer la dureté : ce Son eft quelquefois la Septieme, quelquefois la Quinte; quelquefois l'une & l'autre fe retranchent. On retranche encore affez fouvent la Quinte ou l'Octave de la Baffe dans les Accords diffonans, pour éviter des Octaves ou des Quintes de fuite qui peuvent faire un mauvais effet, furtout aux extrémités. Par la même raifon, quand la Note fenfible eft dans la Baffe, on ne la met pas dans l'*Accompagnement*; & l'on double, au lieu de cela, la Tierce ou la Sixte, de la main droite. On doit éviter auffi les Intervalles de Seconde, & d'avoir deux doigts joints; car cela fait une Diffonance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occafions où l'expreffion la demande. En général on doit penfer, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on rempliffe tous les Accords, il a bien plus d'égard à la méchanique des doigts & à fon fyftême particulier d'*Accompagnement*, qu'à la pureté de l'harmonie. Au lieu du bruit confus que fait un pareil *Accom-*

pagnement, il faut chercher à le rendre agréable & sonore, & faire qu'il nourrisse & renforce la Basse, au lieu de la couvrir & de l'étouffer.

Que si l'on demande comment ce retranchement de Sons s'accorde avec la définition de l'*Accompagnement* par une harmonie complette, je réponds que ces retranchemens ne sont, dans le vrai, qu'hypothétiques & seulement dans le systême de M. Rameau; que, suivant la Nature, ces Accords, en apparence ainsi mutilés, ne sont pas moins complets que les autres, puisque les Sons qu'on y suppose ici retranchés, les rendroient choquans & souvent insupportables; qu'en effet les Accords dissonans ne sont point remplis dans le systême de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau; que par conséquent des Accords défectueux dans celui-ci sont complets dans l'autre; qu'enfin le bon goût dans l'exécution demandant qu'on s'écarte souvent de la règle générale, & l'*Accompagnement* le plus régulier n'étant pas toujours le plus agréable, la définition doit dire la règle, & l'usage apprendre quand on s'en doit écarter.

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'*Accompagnement* au caractere de la Musique & à celui des Instrumens ou des Voix que l'on doit accompagner. Ainsi dans un chœur on frappe de la main droite les Accords pleins; de la gauche on redouble l'Octave ou la Quinte, quelquefois tout l'Accord. On en doit faire autant dans le Récitatif Italien; car les sons de la Basse n'y étant pas soutenus, ne doivent se faire entendre qu'avec toute leur Harmonie, & de maniere à rappeller fortement & pour long-temps l'idée de la Modulation. Au contraire, dans un air lent & doux, quand on n'a qu'une voix foible ou un seul Instrument à accompagner, on retranche des Sons, on arpége doucement, on prend le petit Clavier. En un mot, on a toujours attention que l'*Accompagnement*, qui n'est fait que pour soutenir & embellir le chant, ne le gâte & ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les mêmes touches pour prolonger le Son dans une Note longue ou une Tenue, que ce soit

plutôt au commencement de la Mesure ou du temps fort, que dans un autre moment : on ne doit rebattre qu'en marquant bien la Mesure. Dans le Récitatif Italien, quelque durée que puisse avoir une Note de Basse, il ne faut jamais la frapper qu'une fois & fortement avec tout son Accord ; on refrappe seulement l'Accord quand il change sur la même Note : mais quand un Accompagnement de Violons regne sur le Récitatif, alors il faut soutenir la Basse & en arpéger l'Accord.

IV. Quand on accompagne de la Musique vocale, on doit par l'*Accompagnement* soutenir la Voix, la guider, lui donner le Ton à toutes les rentrées, & l'y remettre quand elle détonne : l'Accompagnateur ayant toujours le chant sous les yeux, & l'Harmonie présente à l'esprit, est chargé spécialement d'empêcher que la Voix ne s'égare. (Voyez Accompagnateur.

V. On ne doit pas accompagner de la même maniere la Musique Italienne & la Françoise. Dans celle-ci, il faut soutenir les Sons, les arpéger gracieusement & continuellement de bas en haut, remplir toujours l'Harmonie autant qu'il se peut; jouer proprement la Basse; en un mot, se prêter à tout ce qu'exige le genre. Au contraire, en accompagnant de l'Italien, il faut frapper simplement & détacher les Notes de la Basse; n'y faire ni Trilles ni agrémens, lui conserver la marche égale & simple qui lui convient. L'*Accompagnement* doit être plein, sec & sans arpéger, excepté le cas dont j'ai parlé numéro 3, & quelques Tenues ou Points-d'Orgue. On y peut, sans scrupule, retrancher des Sons: mais alors il faut bien choisir ceux qu'on fait entendre; en sorte qu'ils se fondent dans l'Harmonie & se marient bien avec la Voix. Les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'*Accampagnement*, ni dans la Basse, qui puisse distraire un moment l'oreille du chant ; & leurs *Accompagnemens* sont toujours dirigés sur ce principe, que le plaisir & l'attention s'évaporent en se partageant.

VI. Quoique l'*Accompagnement* de l'Orgue soit le même que celui du clavecin, le goût en est très différent. Comme les

les Sons de l'Orgue sont soutenus, la marche en doit être plus liée & moins sautillante : il faut lever la main entiere le moins qu'il se peut; glisser les doigts d'une touche à l'autre, sans ôter ceux qui, dans la place où ils sont, peuvent servir à l'Accord où l'on passe. Rien n'est si désagréable que d'entendre hucher sur l'Orgue cette espèce d'*Accompagnement* sec, arpégé, qu'on est forcé de pratiquer sur le clavecin. (Voyez le mot DOIGTER.) En général, l'Orgue, cet Instrument si sonore & si majestueux, ne s'associe avec aucun autre, & ne fait qu'un mauvais effet dans l'*Accompagnement*, si ce n'est tout au plus pour fortifier les Ripienes & les chœurs.

M. Rameau, dans ses *Erreurs sur la Musique*, vient d'établir, ou dumoins d'avancer, un nouveau principe, dont il me censure fort de n'avoir pas parlé daus l'Encyclopédie; savoir, que l'*Accompagnement représente le Corps Sonore*. Comme j'examine ce principe dans un autre écrit, je me dispenserai d'en parler dans cet article, qui n'est déjà que trop long. Mes disputes avec M. Rameau sont les choses du monde les plus inutiles au progrès de l'Art, & par conséquent au but de ce Dictionnaire.

ACCOMPAGNEMENT, est encore toute Partie de Basse ou d'autre Instrument, qui est composée sous un chant pour y faire Harmonie. Ainsi un *Solo* de Violon s'accompagne du Violoncelle ou du clavecin; & un *Accompagnement* de Flûte se marie fort bien avec la voix. L'Harmonie de l'*Accompagnement* ajoute à l'agrément du chant en rendant les Sons plus sûrs, leur effet plus doux, la Modulation plus sensible, en portant à l'oreille un témoignage de justesse qui la flatte. Il y a même, par rapport aux Voix, une forte raison de les faire toujours accompagner de quelque instrument, soit en Partie, soit à l'Unisson : car, quoique plusieurs prétendent qu'en chantant la voix se modifie naturellement selon les loix du tempérament; (Voyez TEMPÉRAMENT) cependant l'expérience nous dit que les Voix les plus justes & les mieux exercées ont bien de la peine à se maintenir long-temps dans la justesse du Ton, quand rien ne les y soutient. A force de chanter on monte ou l'on des-

cend insensiblement ; & il est très-rare qu'on se trouve exactement en finissant dans un Ton d'où l'on étoit parti. C'est pour empêcher des variations que l'Harmonie d'un Instrument est employée ; elle maintient la Voix dans le même Diapason, ou l'y appelle aussitôt, quand elle s'égare. La Basse est, de toutes les Parties, la plus propre à l'*Accompagnement*, celle qui soutient le mieux la Voix, & satisfait le plus l'oreille ; parce qu'il n'y en a point dont les vibrations soient si fortes, si déterminantes, ni qui laisse moins d'équivoque dans le jugement de l'Harmonie fondamentale.

ACCOMPAGNER, *v. a.* & *n.* C'est en général jouer les Parties de l'Accompagnement dans l'exécution d'un morceau de Musique ; c'est plus particulierement, sur un Instrument convenable, frapper avec chaque Note de la Basse les Accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'Accompagnement. J'ai suffisamment expliqué dans les précédens articles en quoi consiste cet Accompagnement. J'ajouterai seulement que ce mot même avertit celui qui *accompagne* dans un concert, qu'il n'est chargé que d'une partie accessoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que sitôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gâte l'exécution & impatiente à la fois les concertans & les auditeurs : plus il croit se faire admirer, plus il se rend ridicule ; & sitôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés il détourne à soi l'attention due à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent & d'exécution, montre à la fois sa vanité & son mauvais goût. Pour *Accompagner* avec intelligence & avec applaudissement, il ne faut songer qu'à soutenir & faire valoir les Parties essentielles ; & c'est exécuter fort habilement la sienne, que d'en faire sentir l'effet sans la laisser remarquer.

ACCORD, *s. m.* Union de deux ou plusieurs Sons rendus à la fois, & formant ensemble un tout harmonique.

L'Harmonie naturelle produite par la résonnance d'un corps sonore est composée de trois Sons différens, sans compter leurs Octaves ; lesquels forment entr'eux l'*Accord* le plus agréable & le plus parfait que l'on puisse entendre : d'où on l'appelle par excellence *Accord* parfait. Ainsi pour ren-

dre complette l'Harmonie, il faut que chaque *Accord* soit au moins composé de trois Sons. Aussi les Musiciens trouvent-ils dans le Trio la perfection harmonique, soit parce qu'ils y emploient les *Accords* en entier, soit parce que dans les occasions où ils ne les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, & de lui persuader le contraire, en lui présentant les Sons principaux des *Accords*, de maniere à lui faire oublier les autres. (Voyez TRIO.) Cependant l'Octave du Son principal produisant de nouveaux rapports & de nouvelles consonnances par les complémens des Intervalles, (Voyez COMPLÉMENT) on ajoute ordinairement cette Octave pour avoir l'ensemble de toutes les consonnances dans un même *Accord*. (Voyez CONSONNANCES.) De plus, l'addition de la Dissonance, (Voyez DISSONANCE) produisant un quatrieme Son ajouté à l'*Accord* parfait, c'est une nécessité, si l'on veut remplir l'*Accord*, d'avoir une quatrieme Partie pour exprimer cette Dissonance. Ainsi la suite des *Accords* ne peut être complette & liée qu'au moyen de quatre Parties.

On divise les *Accords* en parfaits & imparfaits. L'*Accord* parfait est celui dont nous venons de parler, lequel est composé du Son fondamental au grave, de sa Tierce, de sa Quinte & de son Octave; il se subdivise en Majeur ou Mineur, selon l'espèce de sa Tierce. (Voyez MAJEUR, MINEUR) Quelques Auteurs donnent aussi le nom de *parfaits* à tous les *Accords*, même dissonans, dont le Son fondamental est au grave. Les *Accords* imparfaits sont ceux où regne la Sixte au lieu de la Quinte, & en général tous ceux où le Son grave n'est pas fondamental Ces dénominations qui ont été données avant que l'on connût la Basse-fondamentale, sont fort mal appliquées : celles d'*Accords* directs ou renversés sont beaucoup plus convenables dans le même sens. (Voyez RENVERSEMENT.)

Les *Accords* se divisent encore en consonnans & dissonans. Les *Accords* consonuans sont l'*Accord* parfait & ses dirivés; tout autre Accord est dissonant. Je vais donner une Table des autres, selon le systême de M. Rameau. (*Voyez les Tables ci-jointes.*)

Nous parlerons aux mots HARMONIE, BASSE-FONDAMENTALE, COMPOSITION, &c. de la maniere d'employer tous ces *Accords* pour en former une Harmonie réguliere. J'ajouterai seulement ici les observations suivantes.

I. C'est une grande erreur de penser que le choix des renversemens du même *Accord* soit indifférent pour l'Harmonie ou pour l'expression. Il n'y a pas un de ces renversemens qui n'ait son caractere propre. Tout le monde sent l'opposition qui se trouve entre la douceur de la fausse Quinte & l'aigreur du Triton; & cependant l'un de ces Intervalles est renversé de l'autre. Il en est de même de la Septieme diminuée & de la Seconde superflue, de la seconde ordinaire & de la Septieme. Qui ne sait combien la Quinte est plus sonore que la Quarte? L'*Accord* de Grande-Sixte & celui de Petite-Sixte mineure, sont deux faces du même *Accord* fondamental; mais de combien l'une n'est-elle pas plus harmonieuse que l'autre? L'*Accord* de Petite-Sixte majeure, au contraire, n'est-il pas plus brillant que celui de fausse Quinte? Et pour ne parler que du plus simple de tous les *Accords*, considérez la majesté de l'*Accord* parfait, la douceur de l'*Accord* de Sixte, & la fadeur de celui de Sixte-Quarte; tous cependant composés des mêmes sons. En général les Intervalles superflus, les Dièses dans le haut, sont propres par leur dureté à exprimer l'emportement, la colere & les passions aiguës. Au contraire, les Bémols à l'aigu & les Intervalles diminués, forment une Harmonie plaintive, qui attendrit le cœur. C'est une multitude d'observations semblables, qui, lorsqu'un habile Musicien sait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des Intervalles simples n'est gueres moins important que celui des *Accords* pour la place où l'on doit les employer. C'est, par exemple, dans le bas qu'il faut placer les Quintes & les Octaves par préférence, dans le haut les tierces & les Sixtes. Transposez cet ordre, vous gâterez l'Harmonie en laissant les mêmes *Accords*.

III. Enfin l'on rend les *Accords* plus harmonieux encore, en les rapprochant par de petits Intervalles, plus convena-

bles que les grands à la capacité de l'oreille; c'est ce qu'on appelle resserrer l'Harmonie, & que si peu de Musiciens savent pratiquer. Les bornes du Diapason des Voix sont une raison de plus pour resserrer les Choeurs. On peut assurer qu'un Choeur est mal fait lorsque les *Accords* divergent, lorsque les Parties crient, sortent de leur Diapason, & sont si éloignées les unes des autres, qu'elles semblent n'avoir plus de rapport entr'elles.

On appelle encore *Accord* l'état d'un Instrument dont les Sons fixes sont entr'eux dans toute la justesse qu'ils doivent avoir. On dit en ce sens qu'un Instrument est d'*Accord*, qu'il n'est pas d'*Accord*, qu'il garde ou ne garde pas son *Accord*. La même expression s'emploie pour deux Voix qui chantent ensemble, pour deux Sons qui se font entendre à la fois, soit à l'Unisson, soit en contreparties.

ACCORD DISSONANT, FAUX ACCORD, ACCORD FAUX, sont autant de différentes choses qu'il ne faut pas confondre. *Accord dissonant* est celui qui contient quelque dissonance; *Accord faux*, celui dont les Sons sont mal accordés, & ne gardent pas entr'eux la justesse des Intervalles; *faux Accords*, celui qui choque l'oreille, parce qu'il est mal composé, & que les Sons, quoique justes, n'y forment pas un tout harmonique.

ACCORDER des Instrumens, c'est tendre ou lâcher des cordes, alonger ou raccourcir les tuyaux, augmenter ou diminuer la masse du corps sonore, jusqu'à ce que toutes les parties de l'Instrument soient au Ton qu'elles doivent avoir.

Pour *Accorder* un Instrument, il faut d'abord fixer un Son qui serve aux autres de terme de comparaison. C'est ce qu'on appelle prendre ou donner le Ton. (Voyez TON.) Ce Son est ordinairement l'*ut* pour l'Orgue & le clavecin, le *la* pour le Violon & la Basse, qui ont ce *la* sur une corde à vide & dans un *medium* propre à être aisément saisi par l'oreille.

A l'égard des Flûtes, Hautbois, Bassons, & autres instrumens à vent, ils ont leur ton à-peu-près fixé, qu'on ne peut gueres changer qu'en changeant quelque piece de l'ins-

trument. On peut encore les alonger un peu à l'emboîture des pièces, ce qui baiſſe le Ton de quelque choſe; mais il doit néceſſairement réſulter des Tons faux de ces variations, parce que la juſte proportion eſt rompue entre la longueur totale de l'Inſtrument & les diſtances d'un trou à l'autre.

Quand le Ton eſt déterminé, on y fait rapporter tous les autres Sons de l'Inſtrument, leſquels doivent être fixés par l'Accord, ſelon les Intervalles qui leur conviennent. L'orgue & le clavecin *s'accordent* par Quintes, juſqu'à ce que la Partition ſoit faite, & par Octaves pour le reſte du clavier; la Baſſe & le Violon par Quintes; la Viole & la Guitare par Quartes & par Tierces, &c. En général on choiſit toujours des Intervalles conſonnans & harmonieux, afin que l'oreille en ſaiſiſſe plus aiſément la juſteſſe.

Cette juſteſſe des Intervalles, ne peut, dans la pratique, s'obſerver à toute rigueur; & pour qu'ils puiſſent tous *s'accorder* entr'eux, il faut que chacun en particulier ſouffre quelque altération. Chaque eſpece d'Inſtrument a pour cela ſes règles particulieres & ſa méthode d'accorder. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

On obſerve que les Inſtrumens dont on tire le Son par inſpiration, comme la Flûte & le Hautbois, montent inſenſiblement quand on a joué quelque temps; ce qui vient, ſelon quelques-uns, de l'humidité qui, ſortant de la bouche avec l'air, les renfle & les raccourcit; ou plutôt, ſuivant la Doctrine de M. Euler, c'eſt que la chaleur & la réfraction que l'air reçoit pendant l'inſpiration, rendent ſes vibrations plus fréquentes, diminuent ſon poids, & augmentant ainſi le poids relatif de l'Atmoſphere, rendent le Son un peu plus aigu.

Quoi qu'il en ſoit de la cauſe, il faut, en *Accordant*, avoir égard à l'effet prochain, & forcer un peu le vent quand on donne ou reçoit le Ton ſur ces Inſtrumens: car pour reſter d'Accord durant le Concert, ils doivent être un peu trop bas en commençant.

ACCORDEUR. *ſ. m.* On appelle *Accordeurs* d'Orgue ou de Clavecin, ceux qui vont dans les Egliſes ou dans les

maisons accommoder & accorder ces Instrumens, & qui, pour l'ordinaire, en sont aussi les Facteurs.

ACOUSTIQUE. *s. f.* Doctrine ou Théorie des Sons. (Voy. SON.) Ce mot est de l'invention de M. Sauveur, & vient du Grec *Akouω*, J'entends.

L'*Acoustique* est proprement la Partie théorique de la Musique : c'est elle qui donne ou doit donner les raisons du plaisir que nous font l'Harmonie & le Chant, qui détermine les rapports des Intervalles harmoniques, qui découvre les affections ou propriétés des cordes vibrantes, &c. (Voyez CORDES, HARMONIE.)

Acoustique est aussi quelquefois adjectif, on dit : l'organe *Acoustique*, un phénomene *Acoustique*.

ACTE. *s. m.* Partie d'un Opéra séparée d'une autre dans la représentation par un espace appellé Entr'Acte. (Voyez ENTR'ACTE.)

L'unité de temps & de lieu doit être aussi rigoureusement observée dans un *Acte* d'Opéra, que dans une Tragédie entiere du genre ordinaire, & même plus, à certains égards; car le Poëte ne doit point donner à un Acte d'Opéra une durée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parce qu'on ne peut supposer que ce qui se passe sous nos yeux dure plus long-temps que nous ne le voyons durer en effet : mais il dépend du Musicien de précipiter ou ralentir l'action jusqu'à un certain point, pour augmenter la vraisemblance ou l'intérêt; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des passions théâtrales, le temps qu'il faut pour les développer, celui où le progrès est au plus haut point, & celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur, l'épuisement du Spectateur. Il n'est pas non plus permis de changer de décoration & de faire sauter le Théâtre d'un lieu à un autre, au milieu d'un *Acte*, même dans le genre merveilleux, parce qu'un pareil saut choque la raison, la vraisemblance, & détruit l'illusion, que la premiere loi du Théâtre est de favoriser en tout. Quand donc l'action est interrompue par de tels changemens, le Musicien ne peut savoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il

doit faire de son Orchestre pendant qu'ils durent, à moins d'y représenter le même chaos qui regne alors sur la Scene.

Quelquefois le premier *Acte* d'un Opéra ne tient point à l'action principale & ne lui sert que d'introduction. Alors il s'appelle *Prologue.* (*Voyez ce mot*) Comme le prologue ne fait pas partie de la Piece, on ne le compte point dans le nombre des *Actes* qu'elle contient & qui est souvent de cinq dans les Opéra François, mais toujours de trois dans les Italiens. (Voyez OPÉRA.)

ACTE DE CADENCE, est un mouvement dans une des Parties, & sur-tout dans la Basse, qui oblige toutes les autres Parties à concourir, à former une cadence, ou à l'éviter expressément. (Voyez CADENCE, ÉVITER.)

ACTEUR. *s. m.* Chanteur qui fait un rôle dans la représentation d'un Opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'*Acteur* dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulieres pour réussir dans son Art. Ainsi il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le chant; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante & la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un Acteur le défaut de quelque qualité qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au Théâtre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles, entr'autres, que la voix dans un chanteur. Mais par ce mot *voix*, j'entends moins la force du timbre, que l'étendue, la justesse & la flexibilité. Je pense qu'un théâtre dont l'objet est d'émouvoir le cœur par les chants, doit être interdit à ces voix dures & bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles, & que, quelque peu de voix que puisse avoir un *Acteur*, s'il l'a juste, touchante, facile, & suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il faut : il saura toujours bien se faire entendre, s'il sait se faire écouter.

Avec une voix convenable, l'*Acteur* doit l'avoir cultivée par l'Art; & quand sa voix n'en auroit pas besoin, il en auroit besoin lui-même pour saisir & rendre avec intelli-

gence la partie muſicale de ſes rôles. Rien n'eſt plus inſupportable & plus dégoûtant que de voir un Héros dans les transports des paſſions les plus vives, contraint & gêné dans ſon rôle, peiner & s'aſſujettir en écolier qui répete mal ſa *leçon*; montrer, au lieu des combats de l'amour & de la vertu, ceux d'un mauvais chanteur avec la Meſure & l'Orcheſtre, & plus incertain ſur le Ton que ſur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grace ſans facilité; & l'*Acteur* dont le rôle lui coûte, ne le rendra jamais bien.

Il ne ſuffit pas à l'*Acteur* d'Opéra d'être un excellent chanteur, s'il n'eſt encore un excellent Pantomime; car il ne doit pas ſeulement faire ſentir ce qu'il dit lui-même, mais auſſi ce qu'il laiſſe à dire à la Symphonie. L'Orcheſtre ne rend pas un ſentiment qui ne doive ſortir de ſon ame; ſes pas, ſes regards, ſon geſte, tout doit s'accorder ſans ceſſe avec la Muſique, ſans pourtant qu'il paroiſſe y ſonger; il doit intéreſſer toujours, même en gardant le ſilence; & quoiqu'occupé d'un rôle difficile, s'il laiſſe un inſtant oublier le Perſonnage pour s'occuper du chanteur, ce n'eſt qu'un Muſicien ſur la Scene; il n'eſt plus *Acteur*. Tel excella dans les autres parties, qui s'eſt fait ſiffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*Acteur* à qui l'on ne puiſſe, à cet égard, donner le célebre *Chaſſé* pour modele. Cet excellent Pantomime, en mettant toujours ſon Art au-deſſus de lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'eſt ainſi mis lui-même fort au-deſſus de ſes confreres : Acteur unique & homme eſtimable, il laiſſera l'admiration & le regret de ſes talens aux amateurs de ſon Théâtre, & un ſouvenir honorable de ſa perſonne à tous les honnêtes gens.

ADAGIO. *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un air, déſigne le ſecond, du lent au vîte, des cinq principaux degrés de mouvement diſtingués dans la Muſique Italienne. (Voyez MOUVEMENT.) *Adagio* eſt un adverbe Italien qui ſignifie *à l'aiſe*, *poſément*; & c'eſt auſſi de cette maniere qu'il faut battre la Meſure des airs auxquels il s'applique.

Le mot *Adagio* ſe prend quelquefois ſubſtantivement, & s'applique par métaphore aux morceaux de Muſique, dont il

détermine le mouvement : il en est de même des autres mots semblables. Ainsi l'on dira : un *Adagio* de Tartini, un *Andante* de S. Martino; un *Allegro* de Locatelli, &c.

AFFETUOSO. *adj. pris adverbialement.* Ce mot écrit à la tête d'un air, indique un mouvement moyen entre l'*Andante* & l'*Adagio*, & dans le caractere du chant une expression affectueuse & douce.

AGOGÉ. Conduite. Une des subdivisions de l'ancienne Mélopée, laquelle donne les règles de la marche du chant par Degrés alternativement conjoints, ou disjoints, soit en montant, soit en descendant. (Voyez MÉLOPÉE.)

Martianus Capella donne, après Aristide Quintilien, au mot *Agogé*, un autre sens que j'expose au mot TIRADE.

AGRÉMENT DU CHANT. On appelle ainsi dans la Musique Françoise certains tours de gosier & autres ornemens affectés aux notes qui sont dans telle ou telle position, selon les règles prescrites par le goût du chant. (Voyez GOUT DU CHANT.)

Les principaux de ces agrémens sont : l'ACCENT, le COULÉ, le FLATTÉ, le MARTELLEMENT. la CADENCE PLEINE, la CADENCE BRISÉE & le PORT DE VOIX. (Voyez ces articles chacun en son lieu; & la *Planche B*, *Figure* 13.)

AIGU. *adj.* Se dit d'un son perçant ou élevé par rapport à quelque autre Son. (Voyez SON.).

En ce sens, le mot *Aigu* est opposé au mot *Grave*. Plus les vribrations du corps sonore sont fréquentes, plus le Son, est *Aigu*.

Les Sons considérés sous les rapports d'*Aigus* & de *Graves*, sont le sujet de l'Harmonie. (Voyez HARMONIE, ACCORD.)

AJOUTÉE, ou *Acquise*, ou *Surnumeraire. adj. pris substantivement.* C'étoit dans la Musique Grecque la corde ou le Son qu'ils appelloient PROSLAMBANOMENOS. (*Voyez ce mot.*)

Sixte ajoutée est une Sixte qu'on ajoute à l'accord parfait, & de laquelle cet accord ainsi augmenté prend le nom. (Voyez ACCORD & SIXTE.)

AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une chanſon, ou d'une petite piece de Poéſie propre à être chantée; & par extenſion l'on appelle *Air* la chanſon même.

Dans les Opéra l'on donne le nom d'*Airs* à tous les chants meſurés pour les diſtinguer du Récitatif; & généralement on appelle *Air* tout morceau complet de Muſique vocale ou inſtrumentale formant un chant, ſoit que ce morceau faſſe lui ſeul une Piece entiere, ſoit qu'on puiſſe le détacher du tout dont il fait partie, & l'exécuter ſéparément.

Si le ſujet ou le chant eſt partagé en deux Parties, l'*Air* s'appelle *Duo*; ſi en trois, *Trio*, &c.

Saumaiſe croit que ce mot vient du latin *æra*; & Burette eſt de ſon ſentiment, quoique Ménage le combattre dans ſes étymologies de la langue Francoiſe. Les Romains avoient leurs ſignes pour le Rhythme ainſi que les Grecs avoient les leurs; & ces ſignes, tirés auſſi de leurs caracteres, ſe nommoient non-ſeulement *numerus*, mais encore *æra*, c'eſt-à-dire, nombre, ou la marque du nombre, *numeri nota*, dit Nonnius Marcellus. C'eſt en ce ſens que le mot *æra* ſe trouve employé dans ce vers de Lucile:

Hæc eſt ratio? Perverſa æra! Summa ſubducta improbè!

Et Sextus Rufus s'en eſt ſervi de même.

Or, quoique ce mot ne ſe prît originairement que pour le nombre ou la meſure du Chant, dans la ſuite on en fit le même uſage qu'on avait fait du mot *numerus*, & l'on ſe ſe ſervit du mot *æra* pour déſigner le Chant même; d'où eſt venu, ſelon les deux Auteurs cités, le mot François *Air*, & l'Italien *Aria* pris dans le même ſens.

Les Grecs avoient pluſieurs ſortes d'*Airs* qu'ils appelloient Nomes ou Chanſons. (Voyez CHANSON.) Les Nomes avoient chacun leur caractere, & leur uſage, & pluſieurs étoient propres à quelque Inſtrument particulier, à-peu-près comme ce que nous appellons aujourd'hui *Pieces* ou *Sonates*.

La Muſique moderne a diverſes eſpeces d'*Airs* qui conviennent chacune à quelque eſpece de danſe dont ces Airs

portent le nom. (Voyez MENUET, GAVOTTE, MUSETTE, PASSEPIED, &c.)

Les *Airs* de nos Opéra sont, pour ainsi dire, la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la Musique imitative; la Mélodie est le dessin, l'Harmonie est le coloris; tous les objets pittoresques de la belle nature, tous les sentimens réfléchis du cœur humain sont les modèles que l'Artiste imite; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, & l'émotion du cœur, sont la fin de ces imitations. (Voyez IMITATION.) Un *Air* savant & agréable, un *Air* trouvé par le Génie & composé par le Goût, est le chef-d'œuvre de la Musique; c'est-là que se développe une belle voix, que brille une belle Symphonie; c'est-là que la passion vient insensiblement émouvoir l'ame par le sens. Après un bel *Air*, on est satisfait, l'oreille ne desire plus rien; il reste dans l'imagination, on l'emporte avec soi, on le répete à volonté, sans pouvoir en rendre une seule Note; on l'exécute dans son cerveau tel qu'on l'entendit au Spectacle; on voit la Scene, l'Acteur le théâtre, on entend l'accompagnement, l'applaudissement. Le véritable Amateur ne perd jamais les beaux *Airs* qu'il entendit en sa vie; il fait recommencer l'Opéra quand il veut.

Les paroles des *Airs* ne vont point toujours de suite, ne se débitent point comme celles du Récitatif; quoi qu'assez courtes pour l'ordinaire, elles se coupent, se répetent, se transportent au gré du Compositeur : elles ne sont pas une narration qui passe; elles peignent, ou un tableau qu'il faut voir sous divers points de vue, ou un sentiment dans lequel le cœur se complaît, duquel il ne peut, pour ainsi dire, se détacher; & les différentes phrases de l'*Air* ne sont qu'autant de manieres d'envisager la même image. Voilà pourquoi le sujet doit être un. C'est par ces répititions bien entendues, c'est par ces coups redoublés, qu'une expression qui d'abord n'a pas pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite vous transporte hors de vous; & c'est encore par le même principe que les Roulades, qui, dans les *Airs* pathétiques paroissent si déplacées, ne le sont pourtant pas toujours:

le cœur pressé d'un sentiment très vif l'exprime souvent par des Sons inarticulés plus vivement que par des paroles (Voyez NEUME.)

La forme des *Airs* est de deux especes. Les petits *Airs* sont ordinairement composés de deux Reprises qu'on chante chacune deux fois ; mais les grands *Airs* d'Opéra sont le plus souvent en Rondeau. (Voyez RONDEAU.)

AL SEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *Air* en Rondeau, marquent qu'il faut reprendre la premiere Partie, non tout-à-fait au commencemcnt, mais à l'endroit où est marqué le renvoi.

ALLA BREVE. Terme Italien qui marque une sorte de Mesure à deux Temps fort vîte, & qui se note pourtant avec une Ronde ou semi-breve par Temps. Elle n'est plus gueres d'usage qu'en Italie, & seulement dans la Musique d'Eglise. Elle répond assez à ce qu'on appelloit en France du *Gros-fa*.

ALLA ZOPPA. Terme Italien qui annonce un mouvement contraint, & syncopant entre deux Temps, sans syncoper entre deux Mesures ; ce qui donne aux Notes une marche inégale & comme boîteuse. C'est un avertissement que cette même marche continue ainsi jusqu'à la fin de l'Air.

ALLEGRO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien écrit à la tête d'un Air, indique, du vîte au lent, le second des cinq principaux degrés de Mouvement distingnés dans la Musique Italienne. *Allegro* signifie *gai* ; & c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tons après le *presto*. Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne soit propre qu'à des sujets gais ; il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement & de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaieté. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif *Allegretto* indique une gaieté plus modérée, un peu moins de vivacité dans la Mesure.

ALLEMANDE, *s. f.* Sorte d'Air ou de Piece de Musique dont la Musique est à quatre Temps & se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractere d'air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout. L'*Al-*

lemande en Sonate est par-tout vieillie, & à peine les Musiciens s'en servent-ils aujourd'hui : ceux qui s'en servent encore, lui donnent un mouvement plus gai.

ALLEMANDE, est aussi l'Air d'une Danse fort commune en Suisse & en Allemagne. Cer Air, ainsi que la Danse, a beaucoup de gaieté : il se bat à deux temps.

ALTUS. (Voyez HAUTE-CONTRE.)

AMATEUR, celui qui, sans être Musicien de profession, fait sa partie dans un Concert pour son plaisir & par amour pour la Musique.

On appelle encore *Amateurs* ceux qui, sans savoir la Musique, ou du moins sans l'exercer, s'y connoissent, ou prétendent s'y connoître, & fréquentent les Concerts.

Ce mot est traduit de l'Italien *Dilettante.*

AMBITUS, *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque Ton ou Mode du grave à l'aigu : car quoique l'étendue d'un Mode fût en quelque maniere fixée à deux Octaves, il y avoit des Modes irréguliers dont l'*Ambitus* excédoit cette étendue, & d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas.

Dans le Plain-Chant, ce mot est encore usité : mais l'*Ambitus* des Modes parfaits n'y est que d'une Octave; ceux qui la passent s'appellent *Modes superflus*; ceux qui n'y arrivent pas, *Modes diminués.* (Voyez MODES, TONS DE L'ÉGLISE.)

AMOROSO. (Voyez TENDREMENT.)

ANACAMPTOS. Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes rétrogrades, ou procédant de l'aigu au grave; c'est le contraire de l'*Euthia.* Une des parties de l'ancienne Mélopée portoit aussi le nom d'*Anacamptosa.* (Voyez MÉLOPÉE.)

ANDANTE, *adj. pris substantivement.* Ce mot écrit à la tête d'un Air, désigne, du lent au vîte, le troisieme des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. *Andante* est le participe du verbe Italien *Andare*, aller. Il caractérise un mouvement marqué sans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on désigne en

François par le mot *Gracieusement*. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif ANDANTINO, indique un peu moins de gaieté dans la Mesure : ce qu'il faut bien remarquer, le diminutif *Larghetto* signifiant tout le contraire. (Voyez LARGO.)

ANONER, *v. n.* C'est déchiffrer avec peine & en hésitant la Musique qu'on a sous les yeux.

ANTIENNE, *s. f.* En latin, *Antiphona*. Sorte de Chant usité dans l'Église Catholique.

Les *Antiennes* ont été ainsi nommées parce que dans leur origine on les chantoit à deux chœurs qui se répondoient alternativement; & l'on comprenoit sous ce titre les Pseaumes & les Hymnes que l'on chantoit dans l'Eglise. Ignace, Disciple des Apôtres, a été, selon Socrate, l'Auteur de cette maniere de chanter parmi les Grecs, & Ambroise l'a introduite dans l'Eglise Latine. Théodoret en attribue l'invention à Diodore & à Flavien.

Aujourd'hui la signification de ce terme est restreinte à certains passages courts tirés de l'Ecriture, qui conviennent à la Fête qu'on célebre, & qui précédant les Pseaumes & Cantiques, en règlent l'intonation.

L'on a aussi conservé le nom d'*Antiennes* à quelques Hymnes qu'on chante en l'honneur de la Vierge, telles que *Regina cæli*; *Salve Regina*, *&c.*

ANTIPHONIE, *s. f.* Nom que donnoient les Grecs à cette espece de Symphonie qui s'exécutoit par diverses Voix ou par divers Instrumens à l'Octave ou à la double Octave, par opposition à celle qui s'exécutoit au simple Unisson, & qu'ils appelloient *Homophonie*. (Voyez SYMPHONIE, HOMOPHONIE.)

Ce mot vient d'Ἀντὶ *contre*, & de φωνὴ, *voix*, comme qui diroit *opposition de voix*.

ANTIPHONIER ou ANTIPHONAIRE, *s. m.* Livre qui contient en Notes les Antiennes & autres Chants dont on use dans l'Eglise Catholique.

APOTHETUS. Sorte de nom propre aux Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

APOTOME, *s. m.* Ce qui reste d'un Ton majeur après qu'on en a retranché un *Limma*, qui est un Intervalle moindre d'un Comma que le semi-Ton majeur. Par conséquent, l'*Apotome* est d'un Comma plus grand que le semi-Ton moyen. (Voyez COMMA, SEMI-TON.)

Les Grecs, qui n'ignoroient pas que le Ton majeur ne peut, par des divisions rationelles, se partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de plusieurs manieres. (Voyez INTERVALLE.)

De l'une de ces divisions, inventée par Pythagore, ou plutôt par Philolaüs son Disciple, résultoit le Dièse ou Limma d'un côté, & de l'autre l'*Apotome*, dont la raison est de 2048 à 2187.

La génération de cet *Apotome* se trouve à la Septieme Quinte *ut* Dièse, en commençant par *ut* naturel; car la quantité dont cet *ut* Dièse surpasse l'*ut* naturel le plus rapproché, est précisément le rapport que je viens de marquer.

Les Anciens donnoient encore le même nom à d'autres Intervalles. Ils appelloient *Apotome majeur* un petit Intervalle que M. Rameau appelle Quart-de-Ton enharmonique, lequel est formé de deux Sons en raison de 125 à 128.

Et ils appelloient *Apotome mineur* l'Intervalle de deux Sons en raison de 2025 à 2048 : Intervalle encore moins sensible à l'oreille que le précédent.

Jean de Muris & ses Contemporains, donnent par-tout le nom d'*Apotome* au semi-Ton mineur, & celui de *Dièse* au semi-Ton majeur.

APPRÉCIABLE, *adj.* Les Sons *Appréciables* sont ceux dont on peut trouver ou sentir l'Unisson & calculer les Intervalles. M. Euler donne un espace de huit Octaves depuis le Son le plus aigu jusqu'au Son le plus grave *appréciables* à notre oreille : mais ces Sons extrêmes n'étant gueres agréables, on ne passe pas communément dans la pratique les bornes de cinq Octaves, telles que les donne le Clavier à Ravalement. Il y a aussi un degré de force au-delà duquel le Son ne peut plus s'*apprécier*. On ne sauroit *apprécier* le son d'une grosse cloche dans le clocher même; il faut en

diminuer

diminuer la force en s'éloignant, pour le distinguer. De même les Sons d'une voix qui crie, cessent d'être *appréciables*; c'est pourquoi ceux qui chantent fort, sont sujets à chanter faux. A l'égard du bruit, il ne s'*apprécie* jamais, & c'est ce qui fait sa différence d'avec le Son. (Voyez BRUIT & SON.)

APYCNI, *adj, plur.* Les anciens appelloient ainsi dans les Genres épais trois des huit Sons stables de leur Systême ou Diagramme, lesquels ne touchoient d'aucun côté les Intervalles serrés, savoir, la Proslambanomené, la Néte Synnéménon, & la Néte Hyperboléon.

Ils appelloient aussi *Apycnos* ou *non épais* le Genre Diatonique, parce que dans les Tétracordes de ce Genre la somme des deux premiers Intervalles étoit plus grande que le troisième. (Voyez EPAIS, GENRE, SON, TÉTRACORDE.)

ARBITRIO. (Voyez CADENZA.)

ARCO, *Archet*, *s. m.* Ces mots Italiens *Con l'Arco*, marquent qu'après avoir pincé les cordes, il faut reprendre l'*Archet* à l'endroit où ils sont écrits.

ARIETTE, *s. f.* Ce diminutif, venu de l'Italien, signifie proprement *petit Air*; mais le sens de ce mot est changé en France, & l'on y donne le nom d'*Ariettes* à de grands morceaux de Musique d'un mouvement pour l'ordinaire assez gai & marqué, qui se chantent avec des Accompagnemens de Symphonie, & qui sont communément en Rondeau. (Voyez AIR, RONDEAU.)

ARIOSO, *adj pris adverbialement.* Ce mot Italien à la tête d'un air, indique une maniere de Chant soutenue, développée, & affectée aux grands airs.

ARISTOXENIENS. Secte qui eut pour Chef Aristoxène de Tarente, Disciple d'Aristote, & qui étoit opposée aux Pythagoriciens sur la Mesure des Intervalles & sur la maniere de déterminer les rapports des Sons; de sorte que les *Aristoxéniens* s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, & les Pythagoriciens à la précision du calcul. (Voyez PYTHAGORICIENS.)

ARMER LA CLEF. C'eſt y mettre le nombre de Dièſes ou de Bémols convenables au Ton & au Mode dans lequel on veut écrire de la Muſique. (Voyez Bémol, Clef, Dièses)

ARPÉGER, *v. n.* C'eſt faire une ſuite d'arpéges. (*Voy. l'article ſuivant.*)

ARPÉGGIO, ARPEGE, ou ARPÉGEMENT, *ſ. m.* Maniere de faire entendre ſucceſſivement & rapidement les divers Sons d'un Accord, au lieu de les frapper tout à la fois.

Il y a des Inſtrumens ſur leſquels on ne peut former un Accord plein qu'en Arpégeant; tels ſont le Violon, le Violoncelle, la Viole, & tous ceux dont on joue avec l'archet; car la convexité du chevalet empêche que l'archet ne puiſſe appuyer à la fois ſur toutes les cordes. Pour former donc des Accords ſur ces Inſtrumens, on eſt contraint d'arpéger, & comme on ne peut tirer qu'autant de Sons qu'il y a de cordes, l'*arpége* du Violoncelle ou du Violon ne ſauroit être composé de plus de quatre Sons. Il faut pour arpéger que les doigts ſoient arrangés chacun ſur ſa corde, & que l'*arpége* ſe tire d'un ſeul & grand coup d'archet qui commence fortement ſur la plus groſſe corde, & vienne finir en tournant & adouciſſant ſur la chanterelle. Si les doigts ne s'arrangeoient ſur les cordes que ſucceſſivement, ou qu'on donnât pluſieurs coups d'archet, ce ne ſeroit plus arpéger; ce ſeroit paſſer très vîte pluſieurs Notes de ſuite.

Ce qu'on fait ſur le Violon par néceſſité, on le pratique par goût ſur le Clavecin. Comme on ne peut tirer de cet Inſtrument que des Sons qui ne tiennent pas, on eſt obligé de les refrapper ſur des Notes de longue durée. Pour faire durer un accord plus long-temps, on le frappe en arpégeant, commençant par les Sons bas, & obſervant que les doigts qui ont frappé les premiers ne quittent point leurs touches que l'*arpége* ne ſoit achevé, afin que l'on puiſſe entendre à la fois tous les Sons de l'accord. (Voyez Accompagnement.)

Arpeggio eſt un mot Italien qu'on a franciſé dans celui

d'*arpége*. Il vient du mot *Arpa*, à cause que c'est du jeu de la Harpe qu'on a tiré l'idée de l'*Arpégement*.

ARSIS & THESIS. Termes de Musique & de Prosodie. Ces deux mots sont Grecs. *Arsis* vient du Verbe *ἄιρω tollo*, j'élève, & marque l'élévation de la voix ou de la main; l'abaissement qui suit cette élévation est ce qu'on appelle *θέσις*, *depositio*, *remissio*

Par rapport donc à la Mesure, *per Arsin* signifie *en levant*, ou *durant le premier temps*; *per Thesin*, *en baissant*, ou *durant le dernier temps*. Sur quoi l'on doit observer que notre maniere de marquer la Mesure est contraire à celle des anciens; car nous frappons le premier temps & levons le dernier. Pour ôter toute équivoque, on peut dire qu'*Arsis* indique le *temps fort*, & *Thesis* le *temps foible*. (Voyez MESURE, TEMPS, BATTRE LA MESURE.)

Par rapport à la voix, on dit qu'un Chant, un Contre-Point, une Fugue, sont *per Thesin*, quand les Notes montent du grave à l'aigu; *per Arsin*, quand elles descendent de l'aigu au grave. Fugue *per Arsin* & *Thesin*, est celle qu'on appelle aujourd'hui Fugue renversée ou Contre-Fugue, dans laquelle la réponse se fait en sens contraire, c'est-à-dire, en descendant si la Guide a monté, & en montant si la Guide a descendu. (Voyez FUGUE.)

ASSAI. Adverbe augmentatif qu'on trouve assez souvent joint au mot qui indique le mouvement d'un Air. Ainsi *presto-Assai*, *largo Assai*, signifient *fort vîte*, *fort lent*. L'Abbé Brossard a fait sur ce mot une de ses bévues ordinaires, en substituant à son vrai & unique sens celui *d'une sage médiocrité de lenteur ou de vîtesse*. Il a cru qu'*Assai* signifioit *assez*. Sur quoi l'on doit admirer la singuliere idée qu'a eu cet auteur de préférer, pour son vocabulaire, à sa langue maternelle une langue étrangere qu'il n'entendoit pas.

AUBADE, *s. f.* Concert de nuit en plein air sous les fenêtres de quelqu'un. (Voyez SÉRÉNADE.)

AUTENTIQUE ou AUTHENTE, *adj*. Quand l'Octave se trouve divisée harmoniquement, comme dans cette proportion 6, 4, 3, c'est-à-dire, quand la Quinte est au grave,

& la Quarte à l'aigu, le Mode ou le Ton s'appelle *Authentique* ou *Authente*; à la différence du Ton *Plagal* où l'Octave est divisée arithmétiquement, comme dans cette proportion 4, 3, 2 : ce qui met la Quarte au grave & la Quinte à l'aigu.

A cette explication adoptée par tous les auteurs, mais qui ne dit rien, j'ajouterai la suivante : le Lecteur pourra choisir.

Quand la Finale d'un Chant en est aussi la Tonique, & que le Chant ne descend pas jusqu'à la dominante au-dessus, le Ton s'appelle *Authentique* : mais si le Chant descend ou finit à la dominante, le Ton est *Plagal*. Je prends ici ces mots de *Tonique* & de *Dominante* dans l'acception musicale.

Ces différences d'*Authente* & de *Plagal* ne s'observent plus que dans le Plain-Chant; &, soit qu'on place la Finale au bas du Diapason, ce qui rend le Ton *Authentique*; soit qu'on la place au milieu, ce qui le rend *Plagal*; pourvu qu'au surplus la Modulation soit réguliere, la Musique moderne admet tous les Chants comme *Authentiques* également, en quelque lieu du Diapason que puisse tomber la Finale. (Voyez MODE.)

Il y a dans les huit Tons de l'Eglise Romaine, quatre Tons *Authentiques*; savoir, le premier, le troisieme, le cinquieme & le septieme. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

On appelloit autrefois *Fugue Authentique*, celle dont le sujet procédoit en montant; mais cette dénomination n'est plus d'usage.

B.

B *fa si*, ou B *fa* ♮ *mi* ou simplement B. Nom du septieme Son de la Gamme de l'Arétin, pour lequel les Italiens & les autres Peuples de l'Europpe répetent le B, disant B *mi* quand il est naturel, B. *fa* quand il est Bémol; mais les François l'appellent *Si*. (Voyez SI.)

B *Mol.* (Voyez BÉMOL.)

B *Quarre.* (Voyez BÉQUARRE.)

BALLET, *s. m.* Action théâtrale qui se représente par la Danse guidée par la Musique. Ce mot vient du vieux François *Baller*, danser, chanter, se rejouir.

La Musique d'un *Ballet* doit avoir encore plus de cadence & d'accent que la musique vocale, parce qu'elle est chargée de signifier plus de choses, que c'est à elle seule d'inspirer au Danseur la chaleur & l'expression que le Chanteur peut tirer des paroles, & qu'il faut, de plus, qu'elle supplée, dans le langage de l'ame & des passions, tout ce que la Danse ne peut dire aux yeux du Spectateur.

Ballet est encore le nom qu'on donne en France à une bizarre sorte d'Opéra, où la Danse n'est gueres mieux placée que dans les autres, & n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *Ballets*, les actes forment autant de sujets différens, liés seulement entr'eux par quelques rapports généraux étrangers à l'action, & que le Spectateur n'appercevroit jamais, si l'auteur n'avoit soin de l'en avertir dans le Prologue.

Ces *Ballets* contiennent d'autres *Ballets* qu'on appelle autrement *Divertissemens* ou *Fêtes.* Ce sont des suites de Danses qui se succedent sans sujet, ni liaison entr'elles ni avec l'action principale, où les meilleurs Danseurs ne savent dire autre chose sinon qu'ils dansent bien Cette Ordonnance peu théâtrale suffit pour un bal où chaque acteur a rempli son objet lorsqu'il s'est amusé lui même, & où l'intérêt que le Spectateur prend aux personnes le dispense d'en donner à la chose; mais ce défaut de sujet & de liaison ne doit jamais être souffert sur la Scene, pas même dans la représentation d'un bal, où le tout doit être lié par quelque action secrette qui soutienne l'attention & donne de l'intérêt au Spectateur. Cette adresse d'auteur n'est pas sans exemple, même à l'Opéra François, & l'on en peut voir un très agréable dans les *Fêtes Vénitiennes*, acte du bal.

En général, toute Danse qui ne peint rien qu'elle même, & tout *Ballet* qui n'est qu'un bal, doivent être bannis du

Théâtre lyrique. En effet, l'action de la ſcene eſt toujours la repréſentation d'une autre action, & ce qu'on y voit n'eſt que l'image de ce qu'on y ſuppoſe; de ſorte que ce ne doit jamais être un tel ou un tel Danſeur qui ſe préſente à vous, mais le perſonnage dont il eſt revêtu. Ainſi, quoique la Danſe de ſociété puiſſe ne rien repréſenter qu'elle-même, la Danſe théâtrale doit néceſſairement être l'imitation de quelque autre choſe, de même que l'acteur chantant repréſente un homme qui parle, & la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire ſorte de *Ballets*, eſt celle qui roule ſur des ſujets allégoriques & où par conſéquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces ſortes de Drames conſiſte à préſenter ſous des images ſenſibles des rapports purement intellectuels, & à faire penſer au Spectateur toute autre choſe que ce qu'il voit, comme ſi, loin de l'attacher à la ſcene, c'étoit un mérite de l'en éloigner. Ce genre exige d'ailleurs tant de ſubtilité dans le Dialogue, que le Muſicien ſe trouve dans un pays perdu parmi les pointes, les alluſions & les épigrammes, tandis que le Spectateur ne s'oublie pas un moment : comme qu'on faſſe, il n'y aura jamais que le ſentiment qui puiſſe amener celui ci ſur la ſcene & l'identifier, pour ainſi dire, avec les acteurs; tout ce qui n'eſt qu'intellectuel l'arrache à la Pièce, & le rend à lui-même. Auſſi voit-on que les Peuples qui veulent & mettent le plus d'eſprit au Théâtre, ſont ceux qui ſe ſoucient le moins de l'illuſion. Que fera donc le Muſicien ſur des Drames qui ne donnent aucune priſe à ſon art ? Si la muſique ne peint que des ſentimens ou des images, comment rendra-t-elle des idées purement métaphyſiques, telles que les allégories, où l'eſprit eſt ſans ceſſe occupé du rapport des objets qu'on lui préſente avec ceux qu'on veut lui rappeller ?

Quand les Compoſiteurs voudront réfléchir ſur les vrais principes de leur art, ils mettront, avec plus de diſcernement dans le choix des Drames dont ils ſe chargent, plus de vérité dans l'expreſſion de leurs ſujets ; & quand les paroles des Opéra diront quelque choſe, la muſique apprendra bientôt à parler.

BARBARE, *adj.* Mode barbare. (Voyez LYDIEN.)

BARCAROLLES, *f. f.* Sorte de Chanfon en Langue Vénitienne, que chantent les Gondoliers à Venife. Quoique les airs des *Barcarolles* foient faits pour le Peuple, & fouvent compofés par les Gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie & un accent fi agréable, qu'il n'y a pas de Muficien dans toute l'Italie qui ne fe pique d'en favoir & d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les Gondoliers à tous les Théâtres, les met à portée de fe former fans frais l'oreille & le goût; de forte qu'ils compofent & chantent leurs airs en gens qui, fans ignorer les fineffes de la mufique, ne veulent point altérer le genre fimple & naturel de leurs *Barcarolles*. Les paroles de ces Chanfons font communément plus que naturelles, comme les converfations de ceux qui les chantent : mais ceux à qui les peintures fidelles des mœurs du Peuple peuvent plaire, & qui aiment d'ailleurs le Dialecte Vénitien, s'en paffionnent facilement, féduits par la beauté des airs; de forte que plufieurs curieux en ont de très amples recueils.

N'oublions pas de remarquer à la gloire du Taffe, que la plupart des Gondoliers favent par cœur une grande partie de fon Poëme de *la Jérufalem délivrée*, que plufieurs le favent tout entier, qu'ils paffent les nuits d'été fur leurs barques à les chanter alternativement d'une barque à l'autre, que c'eft affurément une belle *Barcarolle* que le Poëme du Taffe, qu'Homere feul eut avant lui l'honneur d'être ainfi chanté, & que nul autre Poëme Epique n'en a eu depuis un pareil.

BARDES. Sorte d'hommes très finguliers & très refpectés jadis dans les Gaules; lefquels étoient à la fois Prêtres, Prophêtes, Poëtes & Muficiens.

Bochard fait dériver ce nom de *Barat*, chanter; & Camden convient avec Feftus que *Barde* fignifie un Chanteur, en Celtique *Bard*.

BARIPYCNI, *adj.* Les anciens appelloient ainfi cinq des huit Sons ou cordes ftables de leur fyftême ou Diagramme; favoir, l'Hypaté-Hypaton, l'Hypaté-Méfon, la Mèfe, la

Paramèſe, & la Neté-Diézeugménon. (Voyez Pycni, Son, Tétracorde.)

BARYTON. Sorte de voix entre la Taille & la Baſſe. (Voy. Concordat.)

BAROQUE. Une muſique *baroque* eſt celle dont l'harmonie eſt confuſe, chargée de modulations & diſſonances, le chant dur & peu naturel, l'intonation difficile, & le mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *baroco* des Logiciens.

BARRÉ, C *barré*, ſorte de Meſure. (Voyez C.)

BARRES. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque Meſure, ſur les cinq lignes de la portée, pour ſéparer la Meſure qui finit de celle qui recommence. Ainſi les Notes contenues entre deux *barres* forment toujours une Meſure complette, égale en valeur & en durée à chacune des autres Meſures compriſes entre deux autres *barres*, tant que le mouvement ne change pas : mais comme il y a pluſieurs ſortes de Meſnres qui différent conſidérablement en durée, les mêmes différences ſe trouvent dans les valeurs contenues entre deux *barres* de chacune de ces eſpèces de Meſures. Ainſi dans le grand Triple qui ſe marque par ce ſigne $\frac{3}{2}$ & qui ſe bat lentement, la ſomme des Notes compriſes entre deux *barres* doit faire une Ronde & demie; & dans le petit Triple $\frac{3}{8}$, qui ſe bat vîte, les deux *barres* n'enferment que trois Croches ou leur valeur; de ſorte que huit fois la valeur contenue entre deux *barres* de cette derniere Meſure, ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *barres* de l'autre.

Le principal uſage des *barres* eſt de diſtinguer les Meſures & d'en indiquer le *Frappé*, lequel ſe fait toujours ſur la Note qui ſuit immédiatement la *barre*. Elles ſervent auſſi dans les Partitions à montrer les Meſures correſpondantes dans chaque Portée. (Voyez Partition.)

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'eſt aviſé de tirer des *barres* de Meſure en Meſure. Auparavant la muſique étoit ſimple; on n'y voyoit gueres que des Rondes, des Blanches

ches & des Noires ; peu de Croches, presque jamais de Doubles-Croches. Avec des divisions moins inégales, la Mesure en étoit plus aisée à suivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs Musiciens embarrassés à bien exécuter l'ancienne musique d'Orlande & de Claudin. Ils se perdoient dans la Mesure, faute des *barres* auxquelles ils étoient accoutumés, & ne suivoient qu'avec peine des Parties chantées autrefois couramment par les Musiciens de Henri III & de Charles IX.

BAS, en musique, signifie la même chose que *Grave*, & ce terme est opposé à *haut* ou *aigu*. On dit ainsi que le Ton est trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les Sons dans le *bas*. *Bas* signifie aussi quelquefois doucement, à demi-voix; & en ce sens il est opposé à *fort*. On dit *parler bas*, chanter ou psalmodier à *basse-voix*. Il chantoit ou parloit si *bas* qu'on avoit peine à l'entendre.

Coulez si lentement & murmurez si *bas*,
Qu'Issé ne vous entende pas.

La Motte.

Bas se dit encore, dans la subdivision des Dessus chantans, de celui des deux qui est au-dessous de l'autre; ou, pour mieux dire, *bas-dessus* est un dessus dont le Diapason est au-dessous du *Medium* ordinaire. (Voyez DESSUS.)

BASSE. Celle de quatre Parties de la musique qui est au-dessous des autres, la plus basse de toutes, d'où lui vient le nom de *Basse*. (Voyez PARTITION.)

La *Basse* est la plus importante des Parties : c'est sur elle que s'établit le corps de l'harmonie; aussi est-ce une maxime chez les Musiciens que, quand la *Basse* est bonne, rarement l'harmonie est mauvaise.

Il y a plusieurs sortes de *Basse* : *basse-fondamentale*, dont nous ferons un article ci-après.

Basse-continue : ainsi appellée, parce qu'elle dure pendant toute la piece. Son principal usage, outre celui de régler l'harmonie, est de soutenir la voix & de conserver le Ton. On prétend que c'est un *Ludovico Viana*, dont il en reste

un Traité, qui, vers le commencement du dernier siecle, la mit le premier en usage.

Basse-figurée, qui, au lieu d'une seule Note, en partage la valeur en plusieurs autres Notes sous un même accord. (Voy. HARMONIE-FIGURÉE.)

Basse-contrainte, dont le sujet ou le chant, borné à un petit nombre de Mesures comme quatre ou huit, recommence sans cesse, tandis que les Parties supérieures poursuivent leur chant & leur harmonie, & les varient de différentes manieres. Cette *Basse* appartient originairement aux couplets de la Chaconne; mais on ne s'y asservit plus aujourd'hui. La *Basse-contrainte* descendant diatoniquement ou chromatiquement & avec lenteur de la Tonique ou de la Dominante dans les Tons mineurs, est admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens & périodiques affectent insensiblement l'ame, & la disposent à la langueur & à la tristesse. On en voit des exemples dans plusieurs scenes des Opéra François Mais si ces *Basses* font un bon effet à l'oreille, il en est rarement de même des chants qu'on leur adapte, & qui ne sont, pour l'ordinaire, qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures & mal amenées qu'on y évite avec peine, ces chants, retournés de mille manieres & cependant monotones, produisent des renversemens peu harmonieux & sont eux-mêmes assez peu chantans, en sorte que le Dessus s'y ressent beaucoup de la contrainte de la *Basse*.

Basse-chantante est l'espece de voix qui chante la partie de la Basse. Il y a des *Basses-récitantes* & des *Basses-de-Chœurs*; des Concordans ou *Basse-tailles*, qui tiennent le milieu entre la Taille & la *Basse*; des *Basses* proprement dites, que l'usage fait encore appeller *Basse-tailles*, & enfin des *Basse-contres* les plus graves de toutes les Voix, qui chantent la *Basse* sous la *Basse* même, & qu'il ne faut pas confondre avec les *Contre-basses*, qui sont des Instrumens.

BASSE-FONDAMENTALE, est celle qui n'est formée que des Sons fondamentaux de l'harmonie; de sorte qu'au-dessous de chaque accord elle fait entendre le vrai Son fondamental de cet accord, c'est-à-dire celui duquel il dérive

par les regles de l'harmonie. Par où l'on voit que la *Basse-fondamentale* ne peut avoir d'autre contexture que celle d'une succession réguliere & fondamentale, sans quoi la marche des parties supérieures seroit mauvaise.

Pour bien entendre ceci, il faut savoir que, selon le systême de M. Rameau que j'ai suivi dans cet Ouvrage, tout accord, quoique formé de plusieurs Sons, n'en a qu'un qui lui soit fondamental; savoir celui qui a produit cet accord & qui lui sert de *basse* dans l'ordre direct & naturel. Or, la *basse* qui regne sous toutes les autres parties n'exprime pas toujours les Sons fondamentaux des accords : car entre tous les Sons qui forment un accord, le Compositeur peut porter à la *basse* celui qu'il croit préférable, eu égard à la marche de cette *basse*, au beau chant, & sur-tout à l'expression, comme je l'expliquerai dans la suite. Alors le vrai Son fondamental, au lieu d'être à sa place naturelle qui est la *basse*, se transporte dans les autres parties, ou même ne s'exprime point du tout; & un tel accord s'appelle accord renversé. Dans le fond, un accord renversé ne différe point de l'accord direct qui l'a produit; car ce sont toujours les mêmes Sons : mais ces Sons formant des combinaisons différentes, on a long-temps pris toutes ces combinaisons pour autant d'accords fondamentaux, & on leur a donné différens noms qu'on peut voir au mot *accord*, & qui ont achevé de les distinguer, comme si la différence des noms en produisoit réellement dans l'espece.

M. Rameau a montré dans son Traité de l'Harmonie, & M. d'Alembert, dans ses Elémens de Musique, a fait voir encore plus clairement, que plusieurs de ces prétendus accords n'étoient que des renversemens d'un seul. Ainsi l'accord de Sixte n'est qu'un accord parfait dont la Tierce est transportée à la *basse*; en y portant la Quinte, on aura l'accord de Sixte-Quarte. Voilà donc trois combinaisons d'un accord qui n'a que trois Sons; ceux qui en ont quatre sont susceptibles de quatre combinaisons, chaque Son pouvant être porté à la *basse*. Mais en portant au-dessous de celle-ci une autre *basse* qui, sous toutes les combinaisons d'un même

accord, présente toujours le Son-fondamental, il est évident qu'on réduit au tiers le nombre des accords consonnans, & au quart le nombre des dissonans. Ajoutez à cela tous les accords par supposition qui se réduisent encore aux mêmes fondamentaux, vous trouverez l'harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré dans l'état de confusion où étoient ses regles avant M. Rameau. C'est certainement, comme l'observe cet auteur, une chose étonnante qu'on ait pu pousser la pratique de cet art au point où elle est parvenue, sans en connoître le fondement, & qu'on ait exactement trouvé toutes les regles sans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'est la *basse-fondamentale* sous les accords, parlons maintenant de sa marche & de la maniere dont elle lie ces accords entr'eux. Les préceptes de l'art sur ce point peuvent se réduire aux six regles suivantes.

I. La *basse-fondamentale* ne doit jamais sonner d'autres Notes que celles de la Gamme du ton où l'on est, ou de celui où l'on veut passer. C'est la premiere & la plus indispensable de toutes ses regles.

II. Par la seconde, sa marche doit tellement être soumise aux loix de la modulation, qu'elle ne laisse jamais perdre l'idée d'un Ton qu'en prenant celle d'un autre, c'est-à-dire, que la *basse-fondamentale* ne doit jamais être errante ni laisser oublier un moment dans quel Ton l'on est.

III. Par la troisieme, elle est assujettie à la liaison des accords & à la préparation des Dissonances; préparation qui n'est, comme je le ferai voir, qu'un des cas de la liaison, & qui, par conséquent, n'est jamais nécessaire quand la liaison peut exister sans elle. (Voyez LIAISON, PRÉPARER.)

IV. Par la quatrieme, elle doit, après toute Dissonance, suivre le progrès qui lui est prescrit par la nécessité de la sauver (Voyez SAUVER.)

V. Par la cinquieme, qui n'est qu'une suite des précédentes, la *basse-fondamentale* ne doit marcher que par intervalles consonnans, si ce n'est seulement dans un acte de Cadence rompue, ou après un accord de Septieme diminuée,

qu'elle monte diatoniquement. Toute autre marche de la *basse-fondamentale* est mauvaise.

VI. Enfin, par la sixieme, la *basse-fondamentale* ou l'harmonie ne doit pas syncoper, mais marquer la Mesure & le Temps par des changemens d'accords bien cadencés; ensorte, par exemple, que les Dissonances qui doivent être préparées le soient sur le Temps foible, mais surtout que tous les repos se trouvent sur le Temps fort. Cette sixieme regle souffre une infinité d'exceptions: mais le Compositeur doit pourtant y songer, s'il veut faire une musique où le mouvement soit bien marqué, & dont la Mesure tombe avec grace.

Par-tout où ces regles seront observées, l'harmonie sera réguliere & sans faute; ce qui n'empêchera pas que la musique n'en puisse être détestable. (Voyez COMPOSITION.)

Un mot d'éclaircissement sur la cinquieme regle ne sera peut-être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *basse-fondamentale*, si elle est bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choses: ou des accords parfaits sur des mouvemens consonnans, sans lesquels ces accords n'auroient point de liaison, ou des accords dissonans dans des actes de Cadence; en tout autre cas la Dissonnance ne sauroit être ni bien placée, ni bien sauvée.

Il suit de-là que la *basse-fondamentale* ne peut marcher régulierement que d'une de ces trois manieres. 1°. Monter ou descendre de Tierce ou de Sixte; 2°. De Quarte ou de Quinte; 3°. Monter diatoniquement au moyen de la Dissonance qui forme la liaison, ou par licence sur un accord parfait. Quant à la descente diatonique; c'est une marche absolument interdite à la *basse-fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux accords parfaits consécutifs, séparés par un repos exprimé ou sous-entendu: cette regle n'a point d'autre exception, & c'est pour n'avoir pas démêlé le vrai fondement de certains passages, que M. Rameau a fait descendre diatoniquement la *basse-fondamentale* sous des accords de septieme; ce qui ne se peut en bonne harmonie. (Voyez CADENCE, DISSONANCE.)

La *baſſe-foudamentale*, qu'on n'ajoute que pour ſervir de preuve à l'harmonie, ſe retranche dans l'exécution, & ſouvent elle y feroit un fort mauvais effet; car elle eſt, comme dit très bien M. Rameau, pour le jugement & non pour l'oreille. Elle produiroit tout au moins une monotonie très ennuyeuſe, par les retours fréquens du même accord qu'on déguiſe & qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manieres ſur la baſſe-continue; ſans compter que les divers renverſemens d'harmonie fourniſſent mille moyens de prêter de nouvelles beautés au chant, & une nouvelle énergie à l'expreſſion. (Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.)

Si la *baſſe-fondamentale* ne ſert pas à compoſer de bonne muſique, me dira-t-on; ſi même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc eſt elle utile? Je réponds qu'en premier lieu elle ſert de regle aux écoliers pour apprendre à former une harmonie réguliere & à donner à toutes les parties la marche diatonique & élémentaire qui leur eſt preſcrite par cette *baſſe-fondamentale*. Elle ſert, de plus, comme je l'ai déjà dit, à prouver ſi une harmonie déjà faite eſt bonne & réguliere; car toute harmonie qui ne peut être ſoumiſe à une *baſſe-fondamentale* eſt régulierement mauvaiſe. Elle ſert enfin à trouver une baſſe-continue ſous un chant donné, quoiqu'à la vérité celui qui ne ſaura pas faire directement une baſſe-continue ne fera gueres mieux une *baſſe-fondamentale*, & bien moins encore ſaura-t-il transformer cette *baſſe-fondamentale* en bonne baſſe-continue. Voici toutefois les principales regles que donne M. Rameau pour trouver la *baſſe-fondamentale* d'un chant donné.

I. S'aſſurer du Ton & du Mode par leſquels on commence, & de tous ceux par où l'on paſſe. Il y a auſſi des regles pour cette recherche des Tons, mais ſi longues, ſi vagues, ſi incomplettes, que l'oreille eſt formée, à cet égard, longtemps avant que les regles ſoient appriſes, & que le ſtupide qui voudra tenter de les employer n'y gagnera que l'habitude d'aller toujours Note à Note, ſans jamais ſavoir où il eſt.

II. Eſſayer ſucceſſivement ſous chaque Note les cordes

principales du Ton, commençant par les plus analogues, & paſſant jusqu'aux plus éloignées, lorſque l'on s'y voit forcé.

III. Conſidérer ſi la corde choiſie peut cadrer avec le Deſſus dans ce qui précede, & dans ce qui ſuit, par une bonne ſucceſſion fondamentale; & quand cela ne ſe peut, revenir ſur ſes pas.

IV. Ne changer la Note de *baſſe-fondamentale* que lorſqu'on a épuiſé toutes les Notes conſécutives du Deſſus qui peuvent entrer dans ſon accord, ou que quelque Note ſyncopant dans le chant peut recevoir deux ou pluſieurs Notes de Baſſe, pour préparer les Diſſonances ſauvées enſuite réguliérement.

V. Etudier l'entrelacement des phraſes, les ſucceſſions poſſibles de Cadences, ſoit pleines, ſoit évitées, & ſurtout les repos qui viennent ordinairement de quatre en quatre Meſures, ou de deux en deux, afin de les faire tomber toujours ſur les Cadences parfaites ou irrégulieres.

VI. Enfin, obſerver toutes les regles données ci-devant pour la compoſition de la *baſſe-fondamentale*. Voilà les principales obſervations à faire pour en trouver une ſous un chant donné; car il y en a quelquefois pluſieurs de trouvables: mais, quoi qu'on en puiſſe dire, ſi le chant a de l'accent & du caractere, il n'y a qu'une bonne *baſſe-fondamentale* qu'on lui puiſſe adapter.

Après avoir expoſé ſommairement la maniere de compoſer une *baſſe-fondamentale*, il reſteroit à donner les moyens de la transformer en baſſe-continue; & cela ſeroit facile, s'il ne falloit regarder qu'à la marche diatonique & au beau chant de cette baſſe: mais ne croyons pas que la baſſe qui eſt le guide & le ſoutien de l'harmonie, l'ame, &, pour ainſi dire, l'interprête du chant, ſe borne à des regles ſi ſimples; il y en a d'autres qui naiſſent d'un principe plus sûr & plus radical; principe fécond, mais caché, qui a été ſenti par tous les artiſtes de génie, ſans avoir été développé par perſonne. Je penſe en avoir jeté le germe dans ma Lettre ſur la muſique Françoiſe. J'en ai dit aſſez pour ceux

qui m'entendent; je n'en dirois jamais assez pour les autres. (Voyez toutefois UNITÉ DE MÉLODIE.)

Je ne parle point ici du systême ingénieux de M. Serre de Genève, ni de sa double *basse-fondamentale*, parce que les principes qu'il avoit entrevus avec une sagacité digne d'éloges, ont été depuis développés par M. Tartini dans un Ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de celui-ci. (Voyez SYSTÊME.)

BATARD. *Nothus*. C'est l'épithete donnée par quelques-uns au Mode Hypophrygien, qui a sa finale en *si*, & conséquemment sa Quinte fausse; ce qui le retranche des Modes authentiques: & au Mode Eolien, dont la finale est en *fa*, & la Quarte superflue; ce qui l'ôte du nombre des Modes plagaux.

BATON. Sorte de barre épaisse qui traverse perpendiculairement une ou plusieurs lignes de la portée, & qui, selon le nombre des lignes qu'il embrasse, exprime une plus grande ou moindre quantité de Mesures qu'on doit passer en silence.

Anciennement il y avoit autant de sortes de *bâtons* que de différentes valeurs de Notes, depuis la Ronde qui vaut une Mesure, jusqu'à la Maxime qui en valoit huit, & dont la durée en silence s'évaluoit par un *bâton* qui, partant d'une ligne, traversoit trois espaces & alloit joindre la quatrieme ligne.

Aujourd'hui le plus grand *bâton* est de quatre Mesures: ce *bâton*, partant d'une ligne, traverse la suivante & va joindre la troisieme. (*Planche* A, *Figure* 12.) On le répete une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit Mesures, ou douze, ou tout autre multiple de quatre, & l'on ajoute ordinairement au-dessus un chiffre qui dispense de calculer la valeur de tous ces *bâtons*. Ainsi les signes couverts du chiffre 16 dans la même figure 12, indiquent un silence de seize Mesures. Je ne vois pas trop à quoi bon ce double signe d'une même chose. Aussi les Italiens, à qui une plus grande pratique de la musique suggere toujours les premiers moyens d'en abréger les signes, commencent-ils à supprimer les *bâtons*, auxquels ils substituent le chiffre qui

marque le nombre des Mesures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, est de ne pas confondre ces chiffres dans la portée avec d'autres chiffres semblables qui peuvent marquer l'espece de la Mesure employée. Ainsi, dans la Figure 13, il faut bien distinguer le signe du *trois Temps* d'avec le nombre des Pauses à compter, de peur qu'au lieu de 31 Mesures ou Pauses, on n'en comptât 331.

Le plus petit *bâton* est de deux Mesures, & traversant un seul espace, il s'étend seulement d'une ligne à sa voisine. (*Même Planche*, *Figure* 12.)

Les autres moindres silences, comme d'une Mesure, d'une demi-Mesure, d'un Temps, d'un demi-Temps, *&c.* s'expriment par les mots de *Pause*, de *demi-Pause*, de *Soupir*, de *demi-Soupir*, &c. (Voyez ces mots.) Il est aisé de comprendre qu'en combinant tous ces signes, on peut exprimer à volonté des silences d'une durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *bâtons* des silences, d'autres *bâtons* précisément de même figure, qui, sous le nom de Pauses initiales, servoient dans nos anciennes musiques à annoncer le Mode, c'est-à-dire la Mesure, & dont nous parlerons au mot MODE.

BATON DE MESURE, est un *bâton* fort court, ou même un rouleau de papier dont le maître de musique se sert dans un Concert pour régler le mouvement & marquer la Mesure & le temps. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

A l'Opéra de Paris il n'est pas question d'un rouleau de papier, mais d'un bon gros bâton de bois bien dur, dont le maître frappe avec force pour être entendu de loin.

BATTEMENT, *s. m.* Agrément du chant François, qui consiste à élever & battre un Trill sur une Note qu'on a commencé uniment. Il y a cette différence de la Cadence au *battement*, que la Cadence commence par la Note supérieure à celle sur laquelle elle est marquée; après quoi l'on bat alternativement cette Note supérieure & la véritable: au lieu que le *battement* commence par le son même de la Note qui le porte; après quoi l'on bat alternativement cette Note & celle qui est au-dessous. Ainsi ces coups de gosier,

mi re mi re mi re ut ut font une Cadence; & ceux-ci, *re mi re mi re mi re ut re mi* font un *battement.*

BATTEMENS *au pluriel.* Lorfque deux Sons forts & foutenus, comme ceux de l'Orgue, font mal d'accord & diffonent entr'eux à l'approche d'un Intervalle confonnant, ils forment, par fecouffes plus ou moins fréquentes, des renflemens de fon qui font, à-peu près à l'oreille, l'effet des battemens du pouls au toucher; c'eft pourquoi M. Sauveur leur a auffi donné le nom de *battemens.* Ces *battemens* deviennent d'autant plus fréquens, que l'intervalle approche plus de la jufteffe; & lorfqu'il y parvient, ils fe confondent avec les vibrations du Son.

M Serre prétend, dans fes *Effais fur les principes de l'Harmonie*, que ces *battemens* produits par la concurrence de deux Sons, ne font qu'une apparence acouftique, occafionnée par les vibrations co-incidentes de ces deux Sons. Ces *battemens*, felon lui, n'ont pas moins lieu lorfque l'intervalle eft confonnant; mais la rapidité avec laquelle ils fe confondent alors, ne permettant point à l'oreille de les diftinguer, il en doit réfulter, non la ceffation abfolue de ces *battemens*, mais une apparence de Son grave & continu, une efpece de foible Bourdon, tel précifément que celui qui réfulte, dans les expériences citées par M. Serre, & depuis détaillées par M. Tartini, du concours de deux Sons aigus & confonnans. (On peut voir au mot *Syftême*, que ces Diffonances les donnent auffi.) «Ce qu'il y a de bien certain, continue M. Serre, c'eft que ces *battemens*, ces vibrations co-incidentes qui fe fuivent avec plus ou moins de rapidité, font exactement ifochrones aux vibrations que feroit réellement le Son fondamental, fi par le moyen d'un troifieme Corps fonore, on le faifoit actuellement réfonner.»

Cette explication, très fpécieufe, n'eft peut-être pas fans difficulté; car le rapport de deux Sons n'eft jamais plus compofé que quand il approche de la fimplicité qui en fait une confonnance, & jamais les vibrations ne doivent co-incider plus rarement que quand elles touchent prefque à l'Ifochronifme. D'où il fuivroit, ce me femble, que les *battemens*

devroient se ralentir à mesure qu'ils s'accélerent, puis se réunir tout d'un coup à l'instant que l'accord est juste.

L'observation des *battemens* est une bonne regle à consulter sur le meilleur systême de tempérament; (Voyez TEMPERAMENT.) Car il est clair que de tous les tempéramens possibles, celui qui laisse le moins de *battemens* dans l'orgue, est celui que l'oreille & la nature préférent. Or, c'est une expérience constante & reconnue de tous les facteurs, que les altérations des tierces majeures produisent des *battemens* plus sensibles & plus désagréables que celles des quintes. Ainsi la nature elle-même a choisi.

BATTERIE, *s. f.* Maniere de frapper & répéter successivement sur diverses cordes d'un instrument les divers Sons qui composent un accord, & de passer ainsi d'accord en accord par un même mouvement de notes. La *batterie* n'est qu'un Arpége continué, mais dont toutes les notes sont détachées, au lieu d'être liées comme dans l'Arpége.

BATTEUR DE MESURE. Celui qui bat la mesure dans un concert. (Voyez l'article suivant.)

BATTRE LA MESURE. C'est en marquer les temps par des mouvemens de la main ou du pied qui en reglent la durée, & par lesquels toutes les mesures semblables sont rendues parfaitement égales en valeur chronique ou en temps, dans l'exécution.

Il y a des mesures qui ne se *battent* qu'à un temps, d'autres à deux, à trois ou à quatre, ce qui est le plus grand nombre de temps marqués que puisse renfermer une mesure: encore une mesure à quatre temps peut-elle toujours se résoudre en deux mesures à deux temps. Dans toutes ces différentes mesures, le temps frappé est toujours sur la note qui suit la barre immédiatement; le temps levé est toujours celui qui la précede, à moins que la mesure ne soit à un seul temps; & même, alors, il faut toujours supposer le temps foible, puisqu'on ne sauroit frapper sans avoir levé.

Le degré de lenteur ou de vîtesse qu'on donne à la mesure dépend de plusieurs choses. 1°. De la valeur des notes qui composent la mesure. On voit bien qu'une mesure qui con-

tient une ronde doit se *battre* plus posément & durer davantage que celle qui ne contient qu'une noire. 2°. Du mouvement indiqué par le mot François ou Italien qu'on trouve ordinairement à la tête de l'air; *Gai*, *Vîte*, *Lent*, &c. Tous ces mots indiquent autant de modifications dans le mouvement d'une même sorte de mesure. 3°. Enfin du caractere de l'air même, qui, s'il est bien fait, en fera nécessairement sentir le vrai mouvement.

Les musiciens François ne *battent* pas la *mesure* comme les Italiens. Ceux-ci, dans la mesure à quatre temps, frappent successivement les deux premiers temps & levent les deux autres; ils frappent aussi les deux premiers dans la mesure à trois temps, & levent le troisieme. Les François ne frappent jamais que le premier temps, & marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite & à gauche. Cependant la musique Françoise auroit beaucoup plus besoin que l'Italienne d'une mesure bien marquée : car elle ne porte point sa cadence en elle-même; ses mouvemens n'ont aucune précision naturelle : on presse, on ralentit la mesure au gré du chanteur. Combien les oreilles ne sont-elles pas choquées à l'opéra de Paris du bruit désagréable & continuel que fait, avec son bâton, celui qui *bat la mesure*, & que le petit Prophête compare plaisamment à un bucheron qui coupe du bois! Mais c'est un mal inévitable; sans ce bruit on ne pourroit sentir la mesure; la musique par elle-même ne la marque pas : aussi les étrangers n'apperçoivent-ils point le mouvement de nos airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'est ici l'une des différences spécifiques de la musique Françoise à l'Italienne. En Italie la mesure est l'ame de la musique; c'est la mesure bien sentie qui lui donne cet accent qui la rend si charmante; c'est la mesure aussi qui gouverne le musicien dans l'exécution. En France au contraire, c'est le musicien qui gouverne la mesure, il l'énerve & la défigure sans scrupule. Que dis-je? Le bon goût même consiste à ne la pas laisser sentir; précaution dont, au reste, elle n'a pas grand besoin. L'opéra de Paris est le seul théâtre de l'Europe où l'on batte *la mesure* sans la suivre; par-tout ailleurs on la suit sans la *battre*.

Il regne là-dessus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aisément. On s'imagine qu'un Auditeur ne *bat* par instinct la *mesure* d'un air qu'il entend, que parce qu'il la sent vivement; & c'est, au contraire, parce qu'elle n'est pas assez sensible ou qu'il ne la sent pas assez, qu'il tâche, à force de mouvemens des mains & des pieds, de suppléer ce qui manque en ce point à son oreille. Pour peu qu'une musique donne prise à la cadence, on voit la plupart des François qui l'écoutent, faire mille contorsions & un bruit terrible pour aider la mesure à marcher ou leur oreille à la sentir. Substituez des Italiens ou des Allemands, vous n'entendrez pas le moindre bruit & ne verrez pas le moindre geste qui s'accorde avec la mesure. Seroit-ce peut-être que les Allemands, les Italiens, sont moins sensibles à la mesure que les François ? Il y a tel de mes lecteurs qui ne se feroit gueres presser pour le dire. Mais dira-t-il aussi, que les musiciens les plus habiles sont ceux qui sentent le moins la mesure ? Il est incontestable que ce sont ceux qui *la battent* le moins; & quand, à force d'exercice, ils ont acquis l'habitude de la sentir continuellement, ils ne *la battent* plus du tout; c'est un fait d'expérience qui est sous les yeux de tout le monde. L'on pourra dire encore que les mêmes gens à qui je reproche de ne *battre la mesure* que parce qu'ils ne la sentent pas assez, ne *la battent* plus dant les airs où elle n'est point sensible; & je répondrai que c'est parce qu'alors ils ne la sentent point du tout. Il faut que l'oreille soit frappée au moins d'un foible sentiment de mesure, pour que l'instinct cherche à le renforcer.

Les anciens, dit M. Burette, *battoient la mesure* en plusieurs façons. La plus ordinaire consistoit dans le mouvement du pied qui s'élevoit de terre & la frappait alternativement, selon la mesure des deux Temps égaux ou inégaux (Voyez RHYTHME.) C'étoit ordinairement la fonction du maître de musique appellé Coryphée, Κορυφαῖος, parce qu'il étoit placé au milieu du Chœur des musiciens, & dans une situation élevée pour être plus facilement vu & entendu de toute la troupe. Ces batteurs de mesure se nommoient en Grec

ποδόκτυποι, & ποδοψόφοι, à cauſe du bruit de leurs pieds, συντονάριοι, à cauſe de l'uniformité du geſte, &, ſi l'on peut parler ainſi, de la monotonie du Rhythme qu'ils battoient toujours à deux Temps. Ils s'appelloient en latin *pedarii*, *podarii*, *pedicularii*. Ils garniſſoient ordinairement leurs pieds de certaines chauſſures ou ſandales de bois ou de fer, deſtinées à rendre la percuſſion rhythmique plus éclatante, nommés en Grec κρουπέζια, κρούπαλα, κρούπετα; & en latin, *pedicula*, *ſcabella* ou *ſcabilla*, à cauſe qu'elles reſſembloient à de petits marche-pieds ou de petites eſcabelles.

Ils *battoient la Meſure*, non-ſeulement du pied, mais auſſi de la main droite, dont ils réuniſſoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche; & celui qui marquoit ainſi le Rhythme s'appellait *Manùductor*. Outre ce claquement de mains & le bruit des ſandales, les anciens avaient encore, pour *battre la Meſure*, celui des coquilles, des écailles d'huîtres, & des oſſemens d'animaux qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les caſtagnettes, le triangle & autres pareils inſtrumens.

Tous ce bruit ſi déſagréable & ſi ſuperflu parmi nous, à cauſe de l'égalité conſtante de la meſure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds & de Rhythmes exigeoient un accord plus difficile, & donnoient au bruit même une variété plus harmonieuſe & plus piquante. Encore peut-on dire que l'uſage de battre ainſi ne s'introduiſit qu'à meſure que la mélodie devint plus languiſſante, & perdit de ſon accent & de ſon énergie. Plus on remonte, moins on trouve d'exemples de ces batteurs de meſure; & dans la muſique de la plus haute antiquité, l'on n'en trouve plus du tout.

BÉMOL, ou B MOL, *ſ. m.* Caractere de Muſique auquel on donne à-peu-près la figure d'un *b*, & qui fait abaiſſer d'un ſemi-Ton mineur la Note à laquelle il eſt joint. (Voyez Semi-Ton.)

Guy d'Arezzo ayant autrefois donné des noms à ſix des Notes de l'Octave, deſquelles il fit ſon célèbre Hexacorde, laiſſa la ſeptieme ſans autre nom que celui de la lettre B

qui lui eſt propre, comme le C à l'*ut*, le D au *re*, &c. Or ce B ſe chantoit de deux manières; ſavoir, à un Ton au-deſſus du *la*, ſelon l'ordre naturel de la Gamme, ou ſeulement à un ſemi-Ton du même *la*, lorſqu'on vouloit conjoindre les Tétracordes; car il n'étoit pas encore queſtion de nos Modes ou Tons modernes. Dans le premier cas, le *ſi* ſonnant aſſez durement, à cauſe des trois Tons conſécutifs, on jugea qu'il feſoit à l'oreille un effet ſemblable à celui que les corps anguleux & durs font à la main : c'eſt pourquoi on l'appella B *dur* ou B *quarre*, en italien B *quadro*. Dans le ſecond cas, au contraire, on trouva que le *ſi* étoit extrêmement doux; c'eſt pourquoi on l'appella B *mol*; par la même analogie on auroit pu l'appeller auſſi B *rond*, & en effet les Italiens le nomment quelquefois B *rondo*.

Il y a deux manières d'employer le *Bémol*. L'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note eſt preſque toujours la Note-ſenſible dans les Tons majeurs, & quelquefois la ſixieme Note dans les Tons mineurs, quand la clef n'eſt pas correctement armée. Le *Bémol* accidentel n'altere que la Note qu'il touche & celles qui la rebattent immédiatement, ou tout au plus, celles qui, dans la même Meſure, ſe trouvent ſur le même degré ſans aucun ſigne contraire.

L'autre maniere eſt d'employer le *Bémol* à la Clef, & alors il la modifie : il agit dans toute la ſuite de l'air & ſur toutes les Notes placées ſur le même degré, à moins que ce *Bémol* ne ſoit détruit accidentellement par quelque Dièſe ou Béquarre, ou que la Clef ne vienne à changer.

La poſition des *Bémols* à la Clef n'eſt pas arbitraire; en voici la raiſon. Ils ſont deſtinés à changer le lieu des ſemi-Tons de l'Echelle : or ces deux ſemi-Tons doivent toujours garder entre eux des intervalles preſcrits; ſavoir, celui d'une Quarte d'un côté, & celui d'une Quinte de l'autre. Ainſi la Note *mi* inférieure de ſon ſemi-Ton fait au grave la Quinte du *ſi*, qui eſt ſon homologue dans l'autre ſemi-Ton, & à l'aigu la Quarte du même *ſi*; & réciproquement la Note *ſi*,

fait au grave la Quarte du *mi*, & à l'aigu la Quinte du même *mi*.

Si donc laiſſant, par exemple, le *ſi* naturel, on donnoit un *Bemol* au *mi*, le ſemi-Ton changeroit de lieu & ſe trouveroit deſcendu d'un degré entre le *re* & le *mi Bémol*. Or, dans cette poſition, l'on voit que les deux ſemi-Tons ne garderoient plus entre eux la diſtance preſcrite; car le *re*, qui ſeroit la Note inférieure de l'un, feroit au grave la Sixte du *ſi* ſon homologue dans l'autre, & à l'aigu, la Tierce du même *ſi*; & ce *ſi* feroit au grave la Tierce du *re*, & à l'aigu la Sixte du même *re*. Ainſi les deux ſemi-Tons ſeroient trop voiſins d'un côté & trop éloignés de l'autre.

L'ordre des *Bémols* ne doit donc pas commencer par *mi*, ni par aucune autre Note de l'Octave que par *ſi*, la ſeule qui n'a pas le même inconvénient. Car bien que le ſemi-Ton y change de place, &, ceſſant d'être entre le *ſi* & l'*ut*, deſcende entre le *ſi Bémol* & le *la*, toutefois l'ordre preſcrit n'eſt point détruit : le *la*, dans ce nouvel arrangement, ſe trouvant d'un côté à la Quarte, et de l'autre à la Quinte du *mi* ſon homologue, & réciproquement.

La même raiſon qui fait placer le premier *Bémol* ſur le *ſi*, fait mettre le ſecond ſur le *mi*, & ainſi de ſuite, en montant de Quarte ou deſcendant de Quinte juſqu'au *ſol*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Bémol* de l'*ut*, qu'on trouveroit enſuite, ne differe point du *ſi* dans la pratique. Cela fait donc une ſuite de cinq *Bémols* dans cet ordre :

1 2 3 4 5
Si Mi La Re Sol.

Toujours, par la même raiſon, l'on ne ſauroit employer les derniers *Bémols* à la Clef, ſans employer auſſi ceux qui les précédent : ainſi le *Bémol* du *mi* ne ſe poſe qu'avec celui du *ſi*; celui du *la* qu'avec les deux précédens, & chacun des ſuivans qu'avec tous ceux qui le précédent.

On trouvera dans l'article *Clef* une formule pour ſavoir

tout

tout d'un coup si un Ton ou un mode donné doit porter des *Bémols* à la Clef, & combien.

BÉMOLISER, *v. a.* Marquer une Note d'un *Bémol*, ou armer la Clef par *Bémol. Bémolisez* ce *mi.* Il faut *bémoliser* la Clef pour le Ton de *fa.*

BÉQUARRE ou B QUARRE. *s. m.* Caractere de Musique qui s'écrit ainsi ♮, & qui, placé à la gauche d'une Note, marque que cette Note ayant été précédemment haussée par un Dièse ou baissée par un *Bémol*, doit être remise à son élévation naturelle ou diatonique.

Le *Béquarre* fut inventé par Guy d'Arezzo. Cet auteur, qui donna des noms aux six premieres Notes de l'Octave, n'en laissa point d'autre que la lettre B pour exprimer le *si* naturel. Car chaque Note avoit, dès-lors, sa lettre correspondante; & comme le Chant diatonique de ce *si* est dur quand on y monte depuis le *fa*, il l'appella simplement *b dur*, *b quarré*, ou *b quarre*, par une allusion dont j'ai parlé dans l'article précédent.

Le *Béquarre* servit dans la suite à détruire l'effet du Bémol antérieur sur la Note qui suivoit le *Béquarre* : c'est que le Bémol se plaçant ordinairement sur le *si*, le *Béquarre* qui venoit ensuite, ne produisoit, en détruisant ce Bémol, que son effet naturel, qui étoit de représenter la Note *si* sans altération. A la fin on s'en servit par extension & faute d'autre signe, pour détruire aussi l'effet du Dièse, & c'est ainsi qu'il s'emploie encore aujourd'hui. Le *béquarre* efface également le Dièse ou le Bémol qui l'ont précédé.

Il y a cependant une distinction à faire Si le Dièse ou le bémol étoient accidentels, ils sont détruits sans retour par le *béquarre* dans toutes les Notes qui le suivent médiatement ou immédiatement sur le même degré, jusqu'à ce qu'il s'y présente un nouveau bémol ou un nouveau Dièse. Mais si le bémol ou le Dièse sont à la Clef, le *béquarre* ne les efface que pour la Note qu'il précede immédiatement, ou tout au plus pour toutes celles qui suivent dans sa même mesure & sur le même degré; & à chaque Note altérée à la Clef dont on veut détruire l'altération, il faut autant de nouveaux

béquarres. Tout cela est assez mal entendu ; mais tel est l'usage.

Quelques-uns donnoient un autre sens au *béquarre*, & lui accordant seulement le droit d'effacer les Dièses ou Bémols accidentels, lui ôtoient celui de rien changer à l'état de la Clef : de sorte qu'en ce sens sur un *fa* diésé, ou sur un *si* bémolisé à la Clef, le *béquarre* ne serviroit qu'à détruire un Dièse accidentel sur ce *si*, ou un bémol sur ce *fa*, & signifieroit toujours le *fa* Dièse ou le *si* Bémol, tel qu'il est à la Clef.

D'autres, enfin, se servoient bien du *béquarre* pour effacer le bémol, même celui de la Clef, mais jamais pour effacer le Dièse : c'est le bémol seulement qu'ils employoient dans ce dernier cas.

Le premier usage a tout-à-fait prévalu ; ceux-ci deviennent plus rares, & s'abolissent de jour en jour ; mais il est bon d'y faire attention en lisant d'anciennes Musiques, sans quoi l'on se tromperoit souvent.

BI. Syllabe dont quelques Musiciens étrangers se servoient autrefois pour prononcer le Son de la Gamme que les Français appellent *Si*. (Voyez Si.)

BISCROME, *s. f.* Mot Italien qui signifie *Triples-croches*. Quand ce mot est écrit sous une suite de Notes égales & de plus grande valeur que des Triples-croches, il marque qu'il faut diviser en Triples-croches les valeurs de toutes ces Notes, selon la division réelle qui se trouve ordinairement faite au premier Temps. C'est une invention des auteurs adoptée par les copistes, sur-tout dans les Partitions, pour épargner le papier & la peine. (Voyez Crochet.)

BLANCHE, *s. f.* C'est le nom d'une Note qui vaut deux Noires ou la moitié d'une Ronde. (Voyez l'article Notes, & la valeur de la *blanche*, Pl. D. Fig. 9.)

BOURDON. Basse-continue qui résonne toujours sur le même Ton, comme sont communément celles des airs appellés Musettes. (Voyez Point d'Orgue.)

BOURRÉE, *s. f.* Sorte d'Air propre à une Danse de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, et qui est encore en usage dans cette province. La *bourrée* est à deux Temps

gaîs, et commence par une Noire avant le frappé. Elle doit avoir, comme la plupart des autres Danses, deux Parties & quatre Mesures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractere d'air on lie assez fréquemment la seconde moitié du premier Temps & la premiere du second, par une blanche syncopée.

BOUTADE, *s. f.* Ancienne sorte de petit ballet qu'on exécutoit ou qu'on paroissoit exécuter impromptu. Les musiciens ont aussi quelquefois donné ce nom aux Pieces ou idées qu'ils exécutoient de même sur leurs instrumens, & qu'on appelloit autrement CAPRICE, FANTAISIE. (*Voyez ces mots.*)

BRAILLER, *v. n.* C'est excéder le volume de sa voix & chanter tant qu'on a de force, comme font au Lutrin les marguilliers de village, et certains musiciens ailleurs.

BRANLE, *s. m.* Sorte de Danse fort gaie qui se danse en rond sur un air court & en rondeau; c'est-à-dire, avec un même refrain à la fin de chaque couplet.

BREF. Adverbe qu'on trouve quelquefois écrit dans d'anciennes musiques au-dessus de la Note qui finit une phrase ou un air, pour marquer que cette finale doit être coupée par un son bref & sec, au lieu de durer toute sa valeur. (Voyez COUPER.) Ce mot est maintenant inutile, depuis qu'on a un signe pour l'exprimer.

BREVE, *s. f.* Note qui passe deux fois plus vîte que celle qui la précede : ainsi la noire est *breve* après une blanche pointée, la croche après une noire pointée. On ne pourroit pas de même appeller *breve*, une Note qui vaudroit la moitié de la précédente : ainsi la noire n'est pas une *breve* après la blanche simple, ni la croche après la noire, à moins qu'il ne soit question de syncope.

C'est autre chose dans le plain-chant. Pour répondre exactement à la quantité des syllabes, la *breve* y vaut la moitié de la longue. De plus la longue a quelquefois une queue pour la distinguer de la *breve* qui n'en a jamais; ce qui est précisément l'opposé de la musique, où la ronde, qui n'a

point de queue, eſt double de la blanche qui en a une. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

BREVE eſt auſſi le nom que donnoient nos anciens muſiciens, & que donnent encore aujourd'hui les Italiens, à cette vieille figure de Note que nous appellons *Quarrée*. Il y avoit deux ſortes de *breves*; ſavoir, la droite ou parfaite, qui ſe diviſe en trois parties égales, & vaut trois rondes ou ſemi-breves dans la meſure triple; & la *breve* altérée ou imparfaite, qui ſe diviſe en deux parties égales, et ne vaut que deux ſemi-breves dans la meſure double. Cette derniere ſorte de *breve* eſt celle qui s'indique par le ſigne du *C* barré, & les Italiens nommment encore *alla breve* la meſure à deux temps fort vîtes, dont ils ſe ſervent dans les muſiques *da Capella* (Voyez ALLA BREVE.)

BRODERIES, DOUBLES, FLEURTIS. Tout cela ſe dit en muſique de pluſieurs Notes de goût que le muſicien ajoute à ſa partie dans l'exécution, pour varier un chant ſouvent répété, pour orner des paſſages trop ſimples, ou pour faire briller la légéreté de ſon goſier ou de ſes doigts. Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un muſicien, que le choix & l'uſage qu'il fait de ces ornemens. La vocale Françoiſe eſt fort retenue ſur les *broderies* : elle le devient même davantage de jour en jour; &, ſi l'on excepte le célebre Jélyote et mademoiſelle Fel; aucun acteur François ne ſe haſarde plus au théâtre à faire des *Doubles*; car le chant François ayant pris un ton plus traînant & plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. Les Italiens s'y donnent carriere : c'eſt chez eux à qui en ſera davantage; émulation qui mene toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur mélodie étant très-ſenſible, ils n'ont pas à craindre que le vrai chant diſparoiſſe ſous ces ornemens que l'auteur même y a ſouvent ſuppoſés.

A l'égard des inſtrumens, on fait ce qu'on veut dans un *Solo*, mais jamais ſymphoniſte qui *brode* ne fut ſouffert dans un bon Orcheſtre.

BRUIT, *ſ. m.* C'eſt en général, toute émotion de l'air qui ſe rend ſenſible à l'organe auditif. Mais en muſique le

mot *bruit* eſt oppoſé au mot *Son*, & s'entend de toute ſenſation de l'ouïe qui n'eſt pas ſonore & appréciable On peut ſuppoſer, pour expliquer la différence qui ſe trouve à cet égard entre le *bruit* & le *Son*, que ce dernier n'eſt appréciable que par le concours de ſes harmoniques; & que le *bruit* ne l'eſt point, parce qu'il en eſt dépourvu. Mais outre que cette maniere d'appréciation n'eſt pas facile à concevoir; ſi l'émotion de l'air, cauſée par le ſon, fait vibrer, avec une corde, les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air, cauſée par le *bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranleroit pas de même ſes aliquotes. Je ne ſache pas qu'on ait obſervé aucune propriété de l'air qui puiſſe faire ſoupçonner que l'agitation qui produit le ſon, & celle qui produit le *bruit* prolongé, ne ſoient pas de même nature, & que l'action & réaction de l'air & du corps ſonore, ou de l'air & du corps bruyant, ſe faſſent par des loix différentes dans l'un & dans l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *bruit* n'eſt point d'une autre nature que le ſon; qu'il n'eſt lui-même que la ſomme d'une multitude confuſe de ſons divers, qui ſe ſont entendre à la fois, & contrarient en quelque ſorte mutuellement leurs ondulations? Tous les corps élaſtiques ſemblent être plus ſonores à meſure que leur matiere eſt plus homogene, que le degré de cohéſion eſt plus égal par-tout, & que le corps n'eſt pas, pour ainſi dire, partagé en une multitude de petites maſſes qui, ayant des ſolidités différentes, réſonnent conſéquemment à différens tons.

Pourquoi le *bruit* ne ſeroit-il pas du ſon, puiſqu'il en excite? Car tout *bruit* fait réſonner les cordes d'un clavecin, non quelques-unes, comme fait un ſon, mais toutes enſemble, parce qu'il n'y en a pas une qui ne trouve ſon uniſſon ou ſes harmoniques. Pourquoi le *bruit* ne ſeroit-il pas du ſon, puiſqu'avec des ſons on fait du *bruit*? Touchez à la fois toutes les touches d'un clavier, vous produirez une ſenſation totale qui ne ſera que du *bruit*, & qui ne prolongera ſon effet, par la réſonnance des cordes, que comme tout autre *bruit* qui feroit réſonner les mêmes cordes. Pour-

quoi le *bruit* ne seroit-il pas du son, puisqu'un son trop fort n'est plus qu'un véritable *bruit*, comme une voix qui crie à pleine tête, & sur-tout comme le son d'une grosse cloche qu'on entend dans le clocher même? Car il est impossible de l'apprécier, si, sortant du clocher, on n'adoucit le son par l'éloignement.

Mais, me dira-t-on, d'où vient ce changement d'un son excessif en *bruit*? C'est que la violence des vibrations rend sensible la résonnance d'un si grand nombre d'aliquotes, que le mélange de tant de sons divers fait alors son effet ordinaire & n'est plus que du *bruit*. Ainsi les aliquotes qui résonnent ne sont pas seulement la moitié, le tiers, le quart & toutes les consonnances; mais la septieme partie, la neuvieme, la centième, & plus encore. Tout cela fait ensemble un effet semblable à celui de toutes les touches d'un clavecin frappées à la fois; & voilà comment le son devient *bruit*.

On donne aussi, par mépris, le nom de *bruit* à une musique étourdissante & confuse, où l'on entend plus de fracas que d'harmonie, & plus de clameurs que de chant. *Ce n'est que du* bruit. *Cet opéra fait beaucoup de* bruit *& peu d'effet.*

BUCOLIASME. Ancienne chanson des bergers. (Voyez CHANSON.)

C

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes musiques, le signe de la prolation mineure imparfaite, d'où la même lettre est restée parmi nous celui de la mesure à quatre temps, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de notes. (Voyez MODE, PROLATION.)

C BARRÉ. Signe de la mesure à quatre temps vîtes, ou à deux temps posés. Il se marque en traversant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la portée.

C *sol ut*, C *sol fa ut*, ou simplement C. Caractere ou terme de musique qui indique la premiere Note de la Gamme

que nous appellons *ut*. (Voyez GAMME.) C'eſt auſſi l'ancien ſigne d'une des trois clefs de la muſique. (Voyez CLEF.)

CACOPHONIE, *ſ. f.* Union diſcordante de pluſieurs ſons mal choiſis ou mal accordés. Ce mot vient de *κακος mauvais*, & de *φωνὴ Son*. Ainſi c'eſt mal-à-propos que la plupart des muſiciens prononcent *Cacaphonie*. Peut-être feront-ils, à la fin, paſſer cette prononciation comme ils ont déjà fait paſſer celle de *Colophane*.

CADENCE, *ſ. f.* Terminaiſon d'une phraſe harmonique ſur un repos ou ſur un accord parfait : ou, pour parler plus généralement, c'eſt tout paſſage d'un accord diſſonant à un accord quelconque ; car on ne peut jamais ſortir d'un accord diſſonant que par un acte de *Cadence*. Or, comme toute phraſe harmonique eſt néceſſairement liée par des diſſonances exprimées ou ſous-entendues, il s'enſuit que toute l'harmonie n'eſt proprement qu'une ſuite de *Cadences*.

Ce qu'on appelle *Acte de cadence*, réſulte toujours de deux ſons fondamentaux, dont l'un annonce la *cadence* & l'autre la termine.

Comme il n'y a point de diſſonance ſans *cadence*, il n'y a point non plus de *cadence* ſans diſſonance exprimée ou ſous-entendue : car, pour faire ſentir le repos, il faut que quelque choſe d'antérieur le ſuſpende, & ce quelque choſe ne peut être que la diſſonance, ou le ſentiment implicite de la diſſonance. Autrement les deux accords étant également parfaits, on pourroit ſe repoſer ſur le premier, le ſecond ne s'annonceroit point, & ne ſeroit pas néceſſaire. L'accord formé ſur le premier ſon d'une *cadence* doit donc toujours être diſſonant, c'eſt-à-dire porter ou ſupporter une diſſonance.

A l'égard du ſecond, il peut être conſonnant ou diſſonant, ſelon qu'on veut établir ou éluder le repos. S'il eſt conſonnant, la *cadence* eſt pleine ; s'il eſt diſſonant, la *cadence* eſt évitée ou imitée.

On compte ordinairement quatre eſpèces de *cadences* ; ſavoir, *cadence parfaite*, *cadence imparfaite* ou *irréguliere*, *cadence interrompue*, & *cadence rompue*. Ce ſont les déno-

minations que leur a donné M. Rameau, & dont on verra ci-après les raisons.

I. Toutes les fois qu'après un accord de septième la basse-fondamentale descend de quinte sur un accord parfait, c'est une *cadence parfaite* pleine, qui procede toujours d'une Dominante-tonique à la tonique : mais si la *cadence parfaite* est évitée par une dissonance ajoutée à la seconde note, on peut commencer une seconde *cadence* en évitant la premiere sur cette seconde note, éviter de rechef cette seconde *cadence*, & en commencer une troisieme sur la troisieme note; enfin continuer ainsi tant qu'on veut, en montant de quarte ou descendant de quinte sur toutes les cordes du ton, & cela forme une succession de *cadences parfaites évitées*. Dans cette succession, qui est sans contredit la plus harmonique, deux parties, savoir, celles qui font la septieme & la quinte, descendent sur la tierce & l'octave de l'accord suivant, tandis que deux autres parties, savoir, celles qui font la tierce & l'octave, restent pour faire, à leur tour, la septieme & la quinte, & descendent ensuite alternativement avec les deux autres. Ainsi une telle succession donne une harmonie descendante. Elle ne doit jamais s'arrêter qu'à une dominante-tonique, pour tomber ensuite sur la tonique par une *cadence* pleine. (*Planche* A. *Figure* 1.)

II. Si la basse-fondamentale, au lieu de descendre de quinte après un accord de septieme, descend seulement de tierce, la *cadence* s'appelle *interrompue* : celle-ci ne peut jamais être pleine, mais il faut nécessairement que la seconde note de cette *cadence* porte un autre accord dissonant. On peut de même continuer à descendre de tierce ou monter de sixte par des accords de septieme; ce qui fait une deuxieme succession de *cadences* évitées, mais bien moins parfaite que la précédente : car la septieme qui se sauve sur la tierce dans la *cadence parfaite*, se sauve ici sur l'octave, ce qui rend moins d'harmonie & fait même sous-entendre deux octaves; de sorte que pour les éviter, il faut retrancher la dissonance ou renverser l'harmonie.

Puisque la *cadence interrompue* ne peut jamais être pleine, il

il s'ensuit qu'une phrase ne peut finir par elle, mais il faut recourir à la *cadence parfaite* pour faire entendre l'accord dominant. (*Fig.* 2.)

La *cadence interrompue* forme encore, par sa succession, une harmonie descendante ; mais il n'y a qu'un seul ton qui descende. Les trois autres restent en place pour descendre, chacun à son tour, dans une marche semblable (*Même Figure*)

Quelques-uns prennent mal-à-propos pour une *cadence interrompue* un renversement de la *cadence parfaite*, où la basse, après un accord de septieme, descend de tierce portant un accord de sixte : mais chacun voit qu'une telle marche, n'étant point fondamentale, ne peut constituér une *cadence* particuliere.

III. *Cadence rompue* est celle où la basse-fondamentale, au lieu de monter de quarte après un accord de septieme, comme dans la *cadence parfaite*, monte seulement d'un degré. Cette *cadence* s'évite le plus souvent par une septieme sur la seconde note. Il est certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence ; car alors il y a nécessairement défaut de liaison. (Voyez *Fig.* 3.)

Une succession de *cadences rompues* évitées est encore descendante ; trois sons y descendent & l'octave reste seule pour préparer la dissonance ; mais une telle succession est dure, mal modulée, & se pratique rarement.

IV. Quand la basse descend, par un intervalle de quinte, de la dominante sur la tonique, c'est, comme je l'ai dit, un acte de *cadence parfaite*. Si au contraire la basse monte par quinte de la tonique à la dominante, c'est un acte de *cadence irréguliere* ou *imparfaite*. Pour l'annoncer, on ajoute une sixte majeure à l'accord de la tonique ; d'où cet accord prend le nom de *Sixte-ajoutée*. (Voyez ACCORD.) Cette sixte qui fait dissonance sur la quinte, est aussi traitée comme dissonance sur la basse-fondamentale, &, comme telle, obligée de se sauver en montant diatoniquement sur la tierce de l'accord suivant.

La *cadence imparfaite* forme une opposition presque entiere

à la *cadence parfaite.* Dans le premier accord de l'une & de l'autre, on divise la quarte qui se trouve entre la quinte & l'octave par une dissonance qui y produit une nouvelle tierce, & cette dissonance doit aller se résoudre sur l'accord suivant, par une marche fondamentale de quinte. Voilà ce que ces deux *cadences* ont de commun : voici maintenant ce qu'elles ont d'opposé.

Dans la *cadence parfaite*, le son ajouté se prend au haut de l'intervalle de quarte, auprès de l'octave, formant tierce avec la quinte, & produit une dissonance mineure qui se sauve en descendant; tandis que la basse-fondamentale monte de quarte ou descend de quinte de la dominante à la tonique, pour établir un repos parfait. Dans la *cadence imparfaite*, le son ajouté se prend au bas de l'intervalle de quarte, auprès de la quinte, & formant tierce avec l'octave, il produit une dissonance majeure qui se sauve en montant, tandis que la basse-fondamentale descend de quarte ou monte de quinte de la tonique à la dominante, pour établir un repos imparfait.

M. Rameau, qui a le premier parlé de cette *cadence*, & qui en admet plusieurs renversemens, nous défend, dans son *Traité de l'Harmonie*, *pag.* 117, d'admettre celui où le son ajouté est au grave portant un accord de septieme, & cela, par une raison peu solide dont j'ai parlé au mot *Accord.* Il a pris cet accord de septieme pour fondamental, de sorte qu'il fait sauver une septieme par une autre septieme, une dissonance par une dissonance pareille, par un mouvement semblable sur la basse-fondamentale. Si une telle maniere de traiter les dissonances pouvoit se tolérer, il faudroit se boucher les oreilles & jetter les regles au feu. Mais l'harmonie sous laquelle cet auteur a mis une si étrange basse-fondamentale, est visiblement renversée d'une *cadence imparfaite*, évitée par une septieme ajoutée sur la seconde note. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 4.) Et cela est si vrai, que la basse-continue qui frappe la dissonance, est nécessairement obligée de monter diatoniquement pour la sauver, sans quoi le passage ne vaudroit rien. J'avoue que, dans le même ouvrage,

pag. 272, M. Rameau donne un exemple semblable avec la vraie basse-fondamentale; mais puisqu'il improuve, en termes formels, le renversement qui résulte de cette basse, un tel passage ne sert qu'à montrer dans son livre une contradiction de plus; &, bien que, dans un ouvrage postérieur, (*Génér. Harmon. pag.* 186.), le même auteur semble reconnoître le vrai fondement de ce passage, il en parle si obscurément, & dit encore si nettement que la septieme est sauvée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir, & qu'au fond il n'a pas changé d'opinion: de sorte qu'on est en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Masson de n'avoir pas su voir la *cadence imparfaite* dans un de ses renversemens.

La même *cadence imparfaite* se prend encore de la sous-dominante à la tonique. On peut aussi l'éviter & lui donner, de cette maniere, une succession de plusieurs notes, dont les accords formeront une harmonie ascendante, dans laquelle la sixte & l'octave montent sur la tierce & la quinte de l'accord, tandis que la tierce & la quinte restent pour faire l'octave & préparer la sixte.

Nul auteur, que je sache, n'a parlé, jusqu'à M. Rameau, de cette ascension harmonique; lui-même ne l'a fait qu'entrevoir, & il est vrai qu'on ne pourroit ni pratiquer une longue suite de pareilles *cadences*, à cause des sixtes majeures qui éloigneroient la modulation, ni même en remplir sans précaution toute l'harmonie.

Après avoir exposé les regles & la constitution des diverses *cadences*, passons aux raisons que M. d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *cadence parfaite* consiste dans une marche de quinte en descendant; &, au contraire, l'*imparfaite* consiste dans une marche de quinte en montant: en voici la raison. Quand je dis *ut sol*, *sol* est déjà renfermé dans l'*ut*, puisque tout son, comme *ut*, porte avec lui sa douzieme, dont sa quinte *sol* est l'octave; ainsi, quand on va d'*ut* à *sol*, c'est le son générateur qui passe à son produit, de maniere pourtant que l'oreille desire toujours de revenir à ce pre-

mier générateur : au contraire, quand on dit *ſol ut*, c'eſt le produit qui retourne au générateur ; l'oreille eſt ſatisfaite & ne deſire plus rien. De plus, dans cette marche *ſol ut*, le *ſol* ſe fait encore entendre dans *ut* ; ainſi l'oreille entend à la fois le générateur & ſon produit ; au lieu que dans la marche *ut ſol*, l'oreille qui, dans le premier ſon, avoit entendu *ut* & *ſol*, n'entend plus, dans le ſecond, que *ſol* ſans *ut*. Ainſi le repos ou la *cadence* de *ſol* à *ut* a plus de perfection que la *cadence* ou le repos d'*ut* à *ſol*.

Il ſemble, continue M. d'Alembert, que dans les principes de M. Rameau on peut encore expliquer l'effet de la *cadence rompue* & de la *cadence interrompue*. Imaginons, pour cet effet, qu'après un accord de ſeptieme, *ſol ſi re fa*, on monte diatoniquement par une *cadence rompue* à l'accord *la ut mi ſol*, il eſt viſible que cet accord eſt renverſé de l'accord de la ſous-dominante *ut mi ſol la* : ainſi la marche de *cadence rompue* équivaut à cette ſucceſſion *ſol ſi re fa*, *ut mi ſol la*, qui n'eſt autre choſe qu'une *cadence parfaite*, dans laquelle *ut*, au lieu d'être traitée comme tonique, eſt rendue ſous-dominante Or toute tonique, dit M d'Alembert, peut toujours être rendue ſous-dominante, en changeant de mode ; j'ajouterai qu'elle peut même porter l'accord de ſixte-ajoutée, ſans en changer.

A l'égard de la *cadence interrompue*, qui conſiſte à deſcendre d'une dominante ſur une autre par l'intervalle de tierce en cette ſorte, *ſol ſi re fa*, *mi ſol ſi re*, il ſemble qu'on peut encore l'expliquer. En effet, le ſecond accord *mi ſol ſi re* eſt renverſé de l'accord de ſous-dominante *ſol ſi re mi* : ainſi la *cadence interrompue* équivaut à cette ſucceſſion, *ſol ſi re fa*, *ſol ſi re mi*, où la note *ſol*, après avoir été traitée comme dominante, eſt rendue ſous-dominante en changeant de mode ; ce qui eſt permis & dépend du compoſiteur.

Ces explications ſont ingénieuſes & montrent quel uſage on peut faire du double-emploi dans les paſſages qui ſemblent s'y rapporter le moins. Cependant l'intention de M.

d'Alembert n'eſt ſurement pas qu'on s'en ſerve réellement dans ceux-ci pour la pratique, mais ſeulement pour l'intelligence du renverſement. Par exemple, le double-emploi de la *cadence interrompue* ſauveroit la diſſonance *fa* par la diſſonance *mi*, ce qui eſt contraire aux regles, à l'eſprit des regles, & ſur-tout au jugement de l'oreille : car dans la ſenſation du ſecond accord, *ſol ſi re mi*, à la ſuite du premier *ſol ſi re fa*, l'oreille s'obſtine plutôt à rejetter le *re* du nombre des conſonnances, que d'admettre le *mi* pour diſſonant. En général, les commençans doivent ſavoir que le double-emploi peut être admis ſur un accord de ſeptieme à la ſuite d'un accord conſonnant ; mais que ſitôt qu'un accord de ſeptieme en ſuit un ſemblable, le double-emploi ne peut avoir lieu. Il eſt bon qu'ils ſachent encore qu'on ne doit changer de ton par nul autre accord diſſonant que le ſenſible ; d'où il ſuit que dans la *cadence rompue* on ne peut ſuppoſer aucun changement de ton.

Il y a une autre eſpèce de *cadence* que les muſiciens ne regardent point comme telle, & qui, ſelon la définition, en eſt pourtant une véritable : c'eſt le paſſage de l'accord de ſeptieme diminuée ſur la note ſenſible à l'accord de la tonique. Dans ce paſſage, il ne ſe trouve aucune *liaiſon harmonique*, & c'eſt le ſecond exemple de ce défaut dans ce qu'on appelle *cadence*. On pourroit regarder les tranſitions enharmoniques, comme des manières d'éviter cette même *cadence*, de même qu'on évite la *cadence parfaite* d'une dominante à ſa tonique par une tranſition chromatique : mais je me borner à expliquer ici les dénominations établies.

CADENCE eſt, en terme de chant, ce battement de goſier que les Italiens appellent *Trillo*, que nous appellons autrement *Tremblement*, & qui ſe fait ordinairement ſur la pénultieme note d'une phraſe muſicale : d'où, ſans doute, il a pris le nom de *cadence*. On dit : *cette Actrice a une belle* cadence ; ce *Chanteur bat mal la* cadence, &c.

Il y a deux ſortes de *cadences*. L'une eſt la *cadence pleine* : elle conſiſte à ne commencer le battement de voix qu'après en avoir appuyé la note ſupérieure. L'autre s'appelle *cadence*

brisée; & l'on y fait le battement de voix sans aucune préparation. Voyez l'exemple de l'une & de l'autre, *Pl.* B. *Fig.* 13.

CADENCE (la) est une qualité de la bonne musique, que donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent, un sentiment vif de la mesure, en sorte qu'ils la marquent & la sentent tomber à propos, sans qu'ils y pensent & comme par instinct. Cette qualité est surtout requise dans les Airs à danser. *Ce Menuet marque bien la* cadence, *cette Chaconne manque* de cadence. La *cadence*, en ce sens, étant une qualité, porte ordinairement l'article défini *la*, au lieu que la *cadence* harmonique porte, comme individuelle, l'article nnmérique. *Une* Cadence *parfaite*. *Trois* Cadences *évitées*, &c.

Cadence signifie encore la conformité des pas du danseur avec la mesure marquée par l'instrument. *Il sort de* cadence. *il est bien en* cadence. Mais il faut observer que la *cadence* ne se marque pas toujours comme se bat la mesure. Ainsi, le maître de musique marque le mouvement du menuet en frappant au commencement de chaque mesure; au lieu que le maître à danser ne bat que de deux en deux mesures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du menuet.

CADENCÉ. *adj.* Une musique bien *cadencée* est celle où la cadence est sensible, où le rhythme & l'harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible, à faire sentir le mouvement: car le choix des accords n'est pas indifférent pour marquer les temps de la mesure, & l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même harmonie sur le frappé & sur le levé. De même il ne suffit pas de partager les mesures en valeurs égales, pour en faire sentir les retours égaux; mais le rhythme ne dépend pas moins de l'accent qu'on donne à la mélodie, que des valeurs qu'on donne aux notes; car on peut avoir des temps très égaux en valeurs, & toutefois très mal *cadencés*; ce n'est pas assez que l'égalité y soit, il faut encore qu'on la sente.

CADENZA, *s. f.* Mot Italien, par lequel on indique un point d'orgue non écrit, & que l'auteur laisse à la volonté de

celui qui exécute la partie principale, afin qu'il y fasse, relativement au caractere de l'Air, les passages les plus convenables à sa voix, à son instrument, ou à son goût.

Ce point d'orgue s'appelle *cadenza*, parce qu'il se fait ordinairement sur la premiere note d'une cadence finale; & il s'appelle aussi *Arbitrio*, à cause de la liberté qu'on y laisse à l'exécutant de se livrer à ses idées, & de suivre son propre goût. La musique Françoise, surtout la vocale, qui est extrêmement servile, ne laisse au chanteur aucune pareille liberté, dont même il seroit fort embarrassé de faire usage.

CANARDER, *v. n.* C'est, en jouant du Hautbois, tirer un Son nasillard & rauque, approchant du cri du Canard : c'est ce qui arrive aux commençans, & surtout dans le bas, pour ne pas serrer assez l'anche des levres. Il est aussi très ordinaire à ceux qui chantent la haute-contre de *canarder*; parce que la haute-contre est une voix factice & forcée, qui se sent toujours de la contrainte avec laquelle elle sort.

CANARIE, *s. f.* Espece de Gigue dont l'Air est d'un mouvement encore plus vif que celui de la Gigue ordinaire : c'est pourquoi l'on le marque quelquefois par $\frac{1}{16}$: cette danse n'est plus en usage aujourd'hui. (Voyez GIGUE.)

CANEVAS. *s. m.* C'est ainsi qu'on appelle à l'opéra de Paris des paroles que le musicien ajuste aux notes d'un Air à parodier. Sur ces paroles, qui ne signifient rien, le Poëte en ajuste d'autres qui ne signifient pas grand'chose, où l'on ne trouve pour l'ordinaire pas plus d'esprit que de sens, où la prosodie Françoise est ridiculement estropiée, & qu'on appelle encore, avec grande raison, des *Canevas*.

CANON, *s. m.* C'étoit dans la musique ancienne une regle ou méthode pour déterminer les rapports des intervalles. L'on donnoit aussi le nom de *Canon* à l'instrument par lequel on trouvoit ces rapports; & Ptolomée a donné le même nom au livre que nous avons de lui sur les rapports de tous les intervalles harmoniques. En général on appelloit *Sectio Canonis*, la division du monocorde par tous ses intervalles, & *Canon universalis*, le monocorde ainsi divisé, ou la table qui le representoit. (Voyez MONOCORDE.)

CANON, en musique moderne : est une sorte de Fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les parties, partant l'une après l'autre, répetent sans cesse le même chant.

Autrefois, dit Zarlin, on mettoit à la tête des Fugues perpétuelles, qu'il appelle *Fughe in conseguenza*, certains avertissemens qui marquoient comment il falloit chanter ces sortes de Fugues, & ces avertissemens étant proprement les règles de ces Fugues s'intituloient *Canoni*, règles, *Canons*. De-là prenant le titre pour la chose, on a, par métonymie, nommé *Canon* cette espece de Fugue.

Les *Canons* les plus aisés à faire & les plus communs, se prennent à l'Unisson ou l'octave; c'est-à-dire, que chaque partie répete sur le même ton le chant de celle qui la précede. Pour composer cette espece de *canon*, il ne faut qu'imaginer un chant à son gré; y ajouter, en partition, autant de parties qu'on veut, à voix égales; puis, de toutes ces parties chantées successivement, former un seul air, tâchant que cette succession produise un tout agréable, soit dans l'harmonie, soit dans le chant.

Pour exécuter un tel *canon*, celui qui doit chanter le premier, part seul, chantant de suite l'air entier, & le recommençant aussitôt sans interrompre la mesure. Dès que celui-ci a fini le premier couplet, qui doit servir de sujet perpétuel, & sur lequel le *canon* entier a été composé, le second entre, & commence ce même premier couplet, tandis que le premiere entré poursuit le second : les autres partent de même successivement, dès que celui qui les précede est à la fin du même premier couplet : en recommençant ainsi, sans cesse, on ne trouve jamais de fin générale, & l'on poursuit le *canon* aussi long temps qu'on veut.

L'on peut encore prendre une Fugue perpétuelle à la quinte, ou à la quarte; c'est-à-dire, que chaque partie répétera le chant de la précédente, une quinte ou une quarte plus haut ou plus bas. Il faut alors que le *canon* soit imaginé tout entier, *di prima intenzione*, comme disent les Italiens, & que l'on ajoute des Bémols ou des Dièses aux Notes, dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la quinte ou à la

quarte, le chant de la partie précédente. On ne doit avoir égard ici à aucune modulation, mais seulement à l'identité du chant; ce qui rend la composition du *canon* plus difficile; car à chaque fois qu'une partie reprend la Fugue, elle entre dans un nouveau Ton : elle en change presque à chaque note; & qui pis est, nulle partie ne se trouve à la fois dans le même Ton qu'une autre; ce qui fait que ces sortes de *canons*, d'ailleurs peu faciles à suivre, ne font jamais un effet agréable, quelque bonne qu'en soit l'harmonie, & quelque bien chantés qu'ils soient.

Il y a une troisieme sorte de *canons* très rares, tant à cause de l'excessive difficulté, que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'est ce qu'on pourroit appeller *double canon renversé*, tant par l'inversion qu'on y met, dans le chant des parties, que par celle qui se trouve entre les parties mêmes, en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette espece de *canon*, que, soit qu'on chante les parties dans l'ordre naturel, soit qu'on renverse le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, ensorte que l'on commence par la fin, & que la basse devienne le dessus, on a toujours une bonne harmonie & un *canon* régulier. Voyez (*Pl.* D. *Fig.* 11.) deux exemples de cette espece de *canons* tirés de Bontempi, lequel donne aussi des regles pour les composer. Mais on trouvera le vrai principe de ces regles au mot SYSTEME, dans l'exposition de celui de M. Tartini.

Pour faire un *canon* dont l'harmonie soit un peu variée, il faut que les parties ne se suivent pas trop promptement, que l'une n'entre que long-temps après l'autre. Quand elles se suivent si rapidement, comme à la pause ou demi-pause, on n'a pas le temps d'y faire passer plusieurs accords, & le *canon* ne peut manquer d'être monotone; mais c'est un moyen de faire, sans beaucoup de peine, des *canons* à tant de parties qu'on veut : car un *canon* de quatre mesures seulement, sera déjà à huit parties si elles se suivent à la demi-pause; & à chaque mesure qu'on ajoutera, l'on gagnera encore deux parties.

L'Empereur Charles VI, qui étoit grand musicien & composoit très bien, se plaisoit beaucoup à faire & chanter des *canons*. L'Italie est encore pleine de fort beaux *canons* qui ont été faits pour ce Prince, par les meilleurs maîtres de ce pays-là.

CANTABILE, Adjectif Italien, qui signifie *chantable*, *commode à chanter*. Il se dit de tous les chants dont, en quelque mesure que ce soit, les intervalles ne sont pas trop grands, ni les notes trop précipitées; de sorte qu'on peut les chanter aisément sans forcer ni gêner la voix. Le mot *cantabile* passe aussi peu-à-peu dans l'usage François. On dit: *parlez-moi du* cantabile; *un beau* cantabile *me plaît plus que tous vos Airs d'exécution.*

CANTATE. *s. f.* Sorte de petit Poëme Lyrique qui se chante avec des accompagnemens, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du musicien la chaleur & les graces de la musique imitative & théâtrale. Les *Cantates* sont ordinairement composées de trois récitatifs, & d'autant d'airs. Celles qui sont en récit, & les airs en maximes, sont toujours froides & mauvaises; le musicien doit les rebuter. Les meilleures sont celles où, dans une situation vive & touchante, le principal personnage parle lui-même; car nos *Cantates* sont communément à voix seule. Il y en a pourtant quelques-unes à deux voix en forme de dialogue, & celles-là sont encore agréables, quand on y fait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échafaudage pour faire une sorte d'exposition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les *Cantates* ont passé de mode, & qu'on leur a substitué, même dans les concerts, des scenes d'opéra. La mode des *Cantates* nous est venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui est Italien, & c'est l'Italie aussi qui les a proscrites la premiere. Les *Cantates* qu'on y fait aujourd'hui, sont de véritables pieces dramatiques à plusieurs acteurs, qui ne différent des opéra, qu'en ce que ceux-ci se représentent au théâtre, & que les *Cantates* ne s'exécutent qu'en concert: de sorte que la *Cantate* est sur un sujet profane, ce qu'est l'oratorio sur un sujet sacré.

CANTATILLE, *s. f.* Diminutif de *Cantate*, n'est en effet

qu'une cantate fort courte, dont le sujet est lié par quelques vers de récitatif, en deux ou trois airs en roudeau pour l'ordinaire, avec des accompagnemens de symphonie. Le genre de la *Cantatille* vaut moins encore que celui de la Cantate, auquel on l'a substitué parmi nous. Mais comme on n'y peut développer ni passions ni tableaux, & qu'elle n'est susceptible que de gentillesse, c'est une ressource pour les petits faiseurs de vers, & pour les musiciens sans génie.

CANTIQUE, *s. m.* Hymne que l'on chante en l'honneur de la divinité.

Les premiers & les plus anciens *Cantiques* furent composés à l'occasion de quelque événement mémorable, & doivent être comptés entre les plus anciens monumens historiques.

Ces *Cantiques* étoient chantés par des chœurs de musique, & souvent accompagnés de danses comme il paroît par l'Ecriture. La plus grande piece qu'elle nous offre, en ce genre, est le *Cantique des Cantiques*, ouvrage attribué à Salomon, & que quelques auteurs prétendent n'être que l'Epithalame de son mariage avec la fille du Roi d'Egypte. Mais les théologiens montrent, sous cet emblême, l'union de Jésus-Christ & de l'Eglise. Le sieur de Cahusac ne voyoit dans le *Cantique des Cantiques*, qu'un opéra très bien fait; les Scenes, les Récits, les Duo, les Chœurs, rien n'y manquoit, selon lui, & il ne doutoit pas même que cet opéra n'eût été représenté.

Je ne sache pas qu'on ait conservé le nom de *Cantique* à aucun des chants de l'Eglise Romaine, si ce n'est le *Cantique* de Siméon, celui de Zacharie, & le *Magnificat* appellé le *Cantique* de la Vierge. Mais parmi-nous, on appelle *Cantique* tout ce qui se chante dans nos Temples, excepté les Pseaumes qui conservent leur nom.

Les Grecs donnoient encore le nom de *Cantiques* à certains Monologues passionnés de leurs tragédies, qu'on chantoit sur le mode hypodorien, ou sur l'hypophrygien; comme nous l'apprend Aristote au dixneuvieme de ses problêmes.

CANTO. Ce mot Italien, écrit dans une partition sur la

portée vide du premier violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie chantante.

CAPRICE, *s. m.* Sorte de piece de musique libre, dans laquelle l'auteur, sans s'assujettir à aucun sujet, donne carriere à son génie & se livre à tout le feu de la composition. Le *caprice* de Rebel étoit estimé dans son temps. Aujourd'hui les *caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos violons.

CARACTERES DE MUSIQUE. Ce sont les divers signes qu'on emploie pour représenter tous les Sons de la mélodie, & toutes les valeurs des temps & de la mesure; de sorte qu'à l'aide de ces *caracteres* on puisse lire & exécuter la musique exactement comme elle a été composée, & cette maniere d'écrire s'appelle *Noter.* (Voyez NOTES.)

Il n'y a que les nations de l'Europe qui sachent écrire leur musique. Quoique dans les autres parties du monde chaque peuple ait aussi la sienne, il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait poussé ses recherches jusqu'à des *caracteres* pour la noter. Au moins est-il sûr que les Arabes ni les Chinois, les deux peuples étrangers qui ont le plus cultivé les lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de pareils *caracteres*. A la vérité, les Persans donnent des noms de Villes de leur pays ou des parties du corps humain aux quarante-huit Sons de leur musique. Ils disent, par exemple, pour donner l'intonation d'un Air: *Allez de cette Ville à celle-là* ou *allez du doigt au coude.* Mais ils n'ont aucun signe propre pour exprimer sur le papier ces mêmes Sons; &, quant aux Chinois, on trouve dans le P. du Halde, qu'ils furent étrangement surpris de voir les Jésuites noter & lire sur cette même note tous les airs Chinois qu'on leur faisoit entendre.

Les anciens Grecs se servoient pour *caracteres* dans leur musique, ainsi que dans leur arithmétique, des lettres de leur alphabet: mais au lieu de leur donner, dans la musique, une valeur numéraire qui marquât les intervalles, ils se contentoient de les employer comme signes, les combinant en diverses manieres, les mutilant, les accouplant, les retournant différemment, selon les genres & les modes, comme on peut voir dans le Recueil d'Alipius. Les latins les imi-

terent, en se servant, à leur exemple, des lettres de l'alphabet, & il nous en reste encore la lettre jointe au nom de chaque note de notre échelle diatonique naturelle.

Gui Arétin imagina les lignes, les portées, les signes particuliers qui nous sont demeurés sous le nom de *Notes*, & qui sont aujourd'hui la langue musicale & universelle de toute l'Europe. Comme ces derniers signes, quoiqu'admis unanimement & perfectionnés depuis l'Arétin, ont encore de grands défauts : plusieurs ont tenté de leur substituer d'autres notes : de ce nombre ont été Parran, Souhaiti Sauveur, Dumas, & moi-même. Mais comme, au fond, tous ces systêmes, en corrigeant d'anciens défauts, auxquels on est tout accoutumé, ne faisoient qu'en substituer d'autres dont l'habitude est encore à prendre, je pense que le public a très sagement fait de laisser les choses comme elles sont, & de nous renvoyer, nous & nos systémes, au pays des vaines spéculations.

CARRILLON. Sorte d'air fait pour être exécuté par plusieurs Cloches accordées à différens Tons. Comme on fait plutôt le *carrillon* pour les Cloches que les Cloches pour le *carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de Sons divers qu'il y a de Cloches. Il faut observer de plus que tous leurs Sons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire harmonie avec celui qui le précede & avec celui qui le suit; assujettissement qui, dans un mouvemenr gai, doit s'étendre à toute une Mesure & même au-delà, afin que les Sons qui durent ne dissonent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres observations à faire pour composer un bon *carrillon*, & qui rendent ce travail plus pénible que satisfaisant : car c'est toujours une sotte musique que celle des Cloches, quand même tous les Sons en seroient exactement justes ; ce qui n'arrive jamais. On trouvera (*Planche* A. *Fig.* 14.) l'exemple d'un *carrillon* consonnant, composé pour être exécuté sur une pendule à neuf timbres, faite par M. Romilly, célebre Horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle assujettissent le concours harmonique des Sons voisins, & le petit nombre des timbres, ne permet gueres de mettre du chant dans un semblable air.

CARTELLES. Grandes feuilles de peau d'âne préparées ; fur lefquelles on entaille les traits des portées pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en compofant, & l'effacer enfuite avec une éponge ; l'autre côté qui n'a point de portées, peut fervir à écrire & barbouiller, & s'efface de même, pourvu qu'on n'y laiffe pas trop vieillir l'encre. Avec une *Cartelle* un compofiteur foigneux en a pour fa vie, & épargne bien des rames de papier réglé : mais il y a ceci d'incommode, que la plume paffant continuellement fur les lignes entaillées, gratte & s'émouffe facilement. Les *Cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples.

CASTRATO, *f. m.* Muficien qu'on a privé, dans fon enfance, des organes de la génération, pour lui conferver la voix aiguë, qui chante la partie appellée *Deffus* ou *Soprano*. Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes fi différens, il eft certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui furvient aux hommes à l'âge nubile, & qui baiffe tout-à-coup leur voix d'une octave. Il fe trouve en Italie, des peres barbares qui, facrifiant la nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaifir des gens voluptueux & cruels, qui ofent rechercher le chant de ces malheureux. Laiffons aux honnêtes femmes des grandes villes les ris modeftes, l'air dédaigneux, & les propos plaifans dont ils font l'éternel objet ; mais faifons entendre, s'il fe peut, la voix de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'éleve contre cet infâme ufage ; & que les Princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougiffent une fois de nuire, en tant de façons, à la confervation de l'efpece humaine.

Au refte, l'avantage de la voix fe compenfe dans les *Caftrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent fi bien, mais fans chaleur & fans paffions, font, fur le théâtre, les plus mauffades acteurs du monde ; ils perdent leur voix de très bonne heure, & prennent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent & prononçent plus mal que les vrais hommes, & il y a même des lettres telles que l'*r*, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout.

Quoique le mot *Castrato* ne puisse offenser les plus délicates oreilles, il n'en est pas de même de son synonyme François. Preuve évidente que ce qui rend les mots indécens ou déshonnêtes, dépend moins des idées qu'on leur attache que de l'usage de la bonne compagnie, qui les tolere ou les proscrit à son gré.

On pourroit dire, cependant, que le mot Italien s'admet comme représentant une profession, au lieu que le mot François ne représente que la privation qui y est jointe.

CATABAUCALESE. Chanson des nourrices chez les anciens. (Voyez CHANSON.)

CATACOUSTIQUE, *s. f.* Science qui a pour objet les sons réfléchis, ou cette partie de l'acoustique qui considere les propriétés des échos. Ainsi la *Catacoustique* est à l'accoustique ce que la catoptrique est à l'optique.

CATAPHONIQUE, *s. f.* Science des sons réfléchis qu'on appelle aussi *Catacoustique* (Voyez l'*article précédent.*)

CAVATINE, *s. f.* Sorte d'air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni reprise, ni seconde partie, & qui se trouve souvent dans des récitatifs obligés Ce changement subit du récitatif au chant mesuré, & le retour inattendu du chant mesuré au récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du récitatif obligé.

Le mot *Cavatina* est Italien : & quoique je ne veuille pas, comme Brossard, expliquer dans un dictionnaire François tous les mots techniques Italiens, surtout lorsque ces mots ont des syononymes dans notre langue; je me crois pourtant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots, qu'on emploie dans la musique notée; parce qu'en exécutant cette musique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, & que l'auteur n'y a pas mis pour rien.

CENTONISER, *v. n.* Terme de plain-chant. C'est composer un chant de traits recueillis & arrangés pour la mélodie qu'on a en vue. Cette maniere de composer n'est pas de l'invention des symphoniastes modernes; puisque, selon l'abbé le Beuf, Saint-Grégoire lui-même a *centonisé*.

CHACONNE, *f. f.* Sorte de piece de musique faite pour la danse, dont la mesure est bien marquée & le mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *Chaconnes* à deux temps & à trois; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce sont, pour l'ordinaire, des chants qu'on appelle couplets, composés & variés en diverses manieres, sur une basse-contrainte, de quatre en quatre mesures, commençant presque toujours par le second temps pour prévenir l'interruption. On s'est affranchi peu-à-peu de cette contrainte de la basse, & l'on n'y a presque plus aucun égard.

La beauté de la *Chaconne* consiste à trouver des chants qui marquent bien le mouvement; & comme elle est souvent fort longue, à varier tellement les couplets qu'ils contrastent bien ensemble, & qu'ils réveillent sans cesse l'attention de l'auditeur. Pour cela, on passe & repasse à volonté du majeur au mineur, sans quitter pourtant le ton principal, & du grave au gai, ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la Mesure.

La *Chaconne* est née en Italie, & elle y étoit autrefois fort en usage, de même qu'en Espagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos opéra.

CHANSON Espece de petit poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un air pour être chanté dans des occasions familieres, comme à table, avec ses amis, avec sa maîtresse, & même seul, pour éloigner quelques instans, l'ennui si l'on est riche; & pour supporter plus doucement la misere & le travail, si l'on est pauvre.

L'usage des *Chansons* semble être une suite naturelle de celui de la parole, & n'est en effet pas moins général; car par tout où l'on parle, on chante. Il n'a fallu, pour les imaginer, que déployer ses organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifier par l'expression dont la voix est capable, le sentiment qu'on vouloit peindre. Aussi les anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire, qu'ils avoient déjà des *Chansons*. Leurs loix & leurs histoires, les louanges des Dieux & des héros,

furent

furent chantées avant d'être écrites. Et de-là vient, selon Aristote, que le même nom grec fut donné aux loix & aux *Chansons*.

Toute la poésie lyrique n'étoit proprement que des *chansons* : mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particulierement ce nom, & qui en avoit mieux le caractere.

Commençons par les airs de table. Dans les premiers temps, dit M. de la Nauze, tous les convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque & d'Artémon, chantoient ensemble, & d'une seule voix, les louanges de la Divinité. Ainsi ces *chansons* étoient de véritables Péans ou Cantiques sacrés. Les Dieux n'étoient point pour eux des trouble-fêtes; & ils ne dédaignoient pas de les admettre dans leurs plaisirs.

Dans la suite les convives chantoient successivement, chacun à son tour, tenant une branche de myrthe, qui passoit de la main de celui qui venoit de chanter, à celui qui chantoit après lui. Enfin quand la musique se perfectionna dans la Grece, & qu'on employa la Lyre dans les festins, il n'y eut plus, disent les auteurs déjà cités, que les habiles gens qui fussent en état de chanter à table, du moins en s'accompagnant de la Lyre. Les autres, contraints de s'en tenir à la branche de myrthe, donnerent lieu à un proverbe Grec, par lequel on disoit qu'un homme chantoit au myrthe, quand on vouloit le taxer d'ignorance.

Ces *chansons* accompagnées de la Lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appelloient *Scolies*, mot qui signifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer, selon Plutarque, la difficulté de la *chanson*, ou, comme le veut Artémon, la situation irréguliere de ceux qui chantoient : car, comme il falloit être habile pour chanter ainsi, chacun ne chantoit pas à son rang; mais seulement ceux qui savoient la musique, lesquels se trouvoient dispersés çà & là, & placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les Sujets des Scolies se tiroient non-seulement de l'amour & du vin, ou du plaisir en général, comme aujourd'hui; mais encore de l'histoire, de la guerre, & même

de la morale. Telle eſt la *chanſon* d'Ariſtote ſur la mort d'Hermias ſon ami & ſon allié, laquelle fit accuſer ſon auteur d'impiété.

» O vertu, qui, malgré les difficultés que vous préſentez » aux foibles mortels, êtes l'objet charmant de leurs recher- » ches ! Vertu pure & aimable ! ce fut toujours aux Grecs » un deſtin digne d'envie de mourir pour vous, & de ſouf- » frir avec conſtance les maux les plus affreux. Telles ſont » les ſemences d'immortalité que vous répandez dans tous » les cœurs. Les fruits en ſont plus précieux que l'or, que » l'amitié des parens, que le ſommeil le plus tranquille. » Pour vous le divin Hercule & les fils de Léda ſuppor- » terent mille travaux, & le ſuccès de leurs exploits annonça » votre puiſſance. C'eſt par amour pour vous qu'Achille & » Ajax deſcendirent dans l'Empire de Pluton, & c'eſt en » vue de votre céleſte beauté que le Prince d'Atarne s'eſt auſſi » privé de la lumiere du ſoleil. Prince à jamais célebre par » ſes actions ; les filles de Mémoire chanteront le culte de » Jupiter Hoſpitalier, & le prix d'une amitié durable & ſin- » cere. »

Toutes leurs *chanſons* morales n'étoient pas ſi graves que celle-là. En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

» Le premier de tous les biens eſt la ſanté, le ſecond la » beauté, le troiſieme les richeſſes amaſſées ſans fraude, » & le quatrieme la jeuneſſe qu'on paſſe avec ſes amis. »

Quant aux Scolies qui roulent ſur l'amour & le vin, on en peut juger par les ſoixante & dix Odes d'Anacréon, qui nous reſtent. Mais dans ces ſortes de *chanſons* même, on voyoit encore briller cet amour de la patrie & de la liberté dont tous les Grecs étoient tranſportés.

» Du vin & de la ſanté, dit une de ces *chanſons*, pour » ma Clitagora & pour moi, avec le ſecours des Theſſa- » liens. » C'eſt qu'outre que Clitagora étoit Theſſalienne, les Athéniens avoient autrefois reçu du ſecours des Theſſaliens, contre la tyrannie des Piſiſtratides.

Ils avoient auſſi des *chanſons* pour les diverſes profeſſions.

Telles étoient les *chanſons* des bergers, dont une eſpèce appellée *Bucoliaſme*, étoit le véritable chant de ceux qui conduiſoient le bétail; & l'autre, qui eſt proprement la *Paſtorale*, en étoit l'agréable imitation : la *chanſon* des moiſſonneurs, appellée *le Lytierſe*, du nom d'un fils de Midas, qui s'occupoit par goût à faire la moiſſon : la *chanſon* des meûniers appellée *Hymée*, ou *Epiaulie*; comme celle-ci tirée de Plutarque; *Moulez, meule, moulez : car Pittacus qui regne dans l'auguſte Mitylene, aime à moudre*; parce que Pittacus étoit grand mangeur : la *chanſon* des tiſſerands, qui s'appelloit *Eline* : la *chanſon Yule* des ouvriers en laine : celle des nourrices, qui s'appelloit *Catabaucalèſe* ou *Nunnie* : la *chanſon* des amans, appellée *Nomion* : celle des femmes, appellée *Calyce*; *Harpalice*, celle des filles. Ces deux dernieres, attendu le ſexe, étoient auſſi des *chanſons* d'amour.

Pour des occaſions particulieres, ils avoient la *chanſon* des noces, qui s'appelloit *Hyménée*, *Epithalame* : la *chanſon* de *Datis* pour des occaſions joyeuſes : les lamentations, l'*Ialeme* & le *Linos* pour des occaſions funebres & triſtes. Ce *Linos* ſe chantoit auſſi chez les Egyptiens, & s'appelloit par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs Princes, au deuil duquel il avoit été chanté. Par un paſſage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *Linos* pouvoit auſſi marquer la joie.

Enfin, il y avoit encore des hymnes ou *chanſons* en l'honneur des Dieux & des Héros. Telles étoient les *Iules* de Cérès & Proſerpine, la *Philelie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, &c.

Ce genre paſſa des Grecs aux Latins, & pluſieurs Odes d'Horace ſont des *chanſsns* galantes ou bachiques. Mais cette nation, plus guerriere que ſenſuelle, fit, durant très long-temps, un médiocre uſage de la muſique & des *chanſons*, & n'a jamais approché ſur ce point des graces de la volupté Grecque. Il paroît que le chant reſta toujours rude & groſſier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux noces étoit plutôt des clameurs que des *chanſons*; & il n'eſt gueres à préſumer que les *chanſons* ſatyriques des ſoldats, aux

triomphes de leurs Généraux, eussent une mélodie fort agréable.

Les modernes ont aussi leurs *chansons* de différentes especes, selon le génie & le goût de chaque nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe, dans l'art de les composer, sinon pour le tour & la mélodie des airs, au moins pour le sel, la grace & la finesse des paroles; quoique pour l'ordinaire l'esprit & la satyre s'y montrent bien mieux encore que le sentiment & la volupté. Ils se sont plûs à cet amusement & y ont excellé dans tous les temps; témoins les anciens Troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai, tournant tout en plaisanterie : les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, & le pays produit d'excellent vin; le moyen de n'y pas chanter sans cesse? Nous avons encore d'anciennes *chansons* de Thibault, Comte de Champagne, l'homme le plus galant de son siecle, mises en musique par Guillaume de Machault. Marot en fit beaucoup qui nous restent; & grace aux airs d'Orlande & de Claudin, nous en avons aussi plusieurs de la Pléyade de Charles IX. Je ne parlerai point des *chansons* plus modernes, par lesquelles les Musiciens Lambert, du Bousset, la Garde & autres, ont acquis un nom, & dont on trouve autant de Poëtes qu'il y a de gens de plaisir parmi le peuple du monde qui s'y livre le plus, quoique non pas tout aussi célebre que le Comte de Coulange & l'Abbé de Lattaignant. La Provence & le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent. On voit toujours régner dans ces provinces un air de gaieté qui porte sans cesse leurs habitans au chant & à la danse. Un Provençal menace, dit-on, son ennemi d'une *chanson*, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de stilet; chacun a ses armes. Les autres pays ont aussi leurs Provinces Chansonnieres; en Angleterre, c'est l'Ecosse; en Italie c'est Venise. (Voyez BARCAROLLES.)

Nos *chansons* sont de plusieurs sortes; mais en général elles roulent ou sur l'amour, ou sur le vin, ou sur la satyre. Les *chansons* d'amour sont : les airs tendres qu'on

appelle encore airs sérieux ; les romances dont le caractere est d'émouvoir l'ame insensiblement par le récit tendre & naïf de quelque histoire amoureuse & tragique ; les *chansons* pastorales & rustiques, dont plusieurs sont faites pour danser, comme les Musettes, les Gavottes, les Branles, &c.

Les *chansons* à boire sont assez communément des airs de Basse ou des Rondes de table : c'est avec beaucoup de raison qu'on en fait peu pour les Dessus ; car il n'y a pas une idée de débauche plus crapuleuse & plus vile que celle d'une femme ivre.

A l'égard des *chansons* satyriques, elles sont comprises sous le nom de Vaudevilles, & lancent indifféremment leurs traits sur le vice & sur la vertu, en les rendant également ridicules ; ce qui doit proscrire le Vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une espece de *chanson* qu'on appelle Parodie. Ce sont des paroles qu'on ajuste comme on peut sur des airs de Violon, ou d'autres Instrumens, & qu'on fait rimer tant bien que mal, sans avoir égard à la mesure des vers, ni au caractere de l'air, ni au sens des paroles, ni le plus souvent à l'honnêteté. (Voyez PARODIE.)

CHANT, *s. m.* Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des Sons variés & appréciables. Observons que pour donner à cette définition toute l'universalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas seulement entendre par *Sons appréciables*, ceux qu'on peut assigner par les Notes de notre musique, & rendre par les touches de notre Clavier ; mais tous ceux dont on peut trouver ou sentir l'Unisson & calculer les Intervalles de quelque maniere que ce soit.

Il est très difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole, differe de la voix qui forme le *chant*. Cette différence est sensible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle consiste ; & quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodart a fait des observations anatomiques, à la faveur desquelles il croit, à la vérité, trouver, dans les différentes situations du Larynx, la cause de ces

deux ſortes de voix : mais je ne ſais ſi ces obſervations, ou les conſéquences qu'il en tire, ſont bien certaines. (Voyez Voix.) Il ſemble ne manquer aux Sons qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *chant* : il paroît auſſi que les diverſes inflexions qu'on donne à la voix en parlant, forment des Intervalles qui ne ſont point harmoniques, qui ne ſont pas partie de nos ſyſtêmes de muſique, & qui, par conſéquent, ne pouvant être exprimés en Note, ne ſont pas proprement du *chant* pour nous.

Le *chant* ne ſemble pas naturel à l'homme. Quoique les Sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai Sauvage ne chanta jamais. Les muets ne chantent point; ils ne forment que des voix ſans permanence, des mugiſſemens ſourds que le beſoin leur arrache. Je douterois que le ſieur Pereyre, avec tout ſon talent, pût jamais tirer d'eux aucun *chant* muſical. Les enfans crient, pleurent, & ne chantent point. Les premieres expreſſions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de ſonore, & ils apprennent à chanter comme à parler, à notre exemple. Le *chant* mélodieux & appréciable n'eſt qu'une imitation paiſible & artificielle des accens de la Voix parlante ou paſſionnée; on crie & l'on ſe plaint ſans chanter : mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme, de toutes les imitations, la plus intéreſſante eſt celle des paſſions humaines, de toutes les manieres d'imiter la plus agréable eſt le *chant*.

Chant, appliqué plus particulierement à notre muſique, en eſt la partie mélodieuſe, celle qui réſulte de la durée & de la ſucceſſion des Sons, celle d'où dépend toute l'expreſſion, & à laquelle tout le reſte eſt ſubordonné (Voyez Musique, Mélodie.) Les *chants* agréables frappent d'abord, ils ſe gravent facilement dans la mémoire; mais ils ſont ſouvent l'écueil des Compoſiteurs, parce qu'il ne faut que du ſavoir pour entaſſer des Accords, & qu'il faut du talent pour imaginer des *chants* gracieux. Il y a dans chaque Nation des tours de *chants* triviaux & uſés, dans leſquels les mauvais Muſiciens retombent ſans ceſſe; il y en a de baroques qu'on n'uſe jamais, parce que le Public les rebute

toujours. Inventer des *chants* nouveaux, appartient à l'homme de génie : trouver de beaux *chants* appartient à l'homme de goût.

Enfin, dans fon fens le plus refferré, *chant* fe dit feulement de la mufique vocale; & dans celle qui eft mêlée de Symphonie, on appelle Parties de *chant*, celles qui font deftinées pour les Voix.

CHANT AMBROSIEN. Sorte de Plaint-Chant dont l'invention eft attribuée à Saint Ambroife, Archevêque de Milan. (Voyez PLAINT-CHANT.)

CHANT GRÉGORIEN, Sorte de Plaint-Chant dont l'invention eft attribuée à Saint Grégoire Pape, & qui a été fubftitué ou préféré dans la plupart des Eglifes, au *chant* Ambrofien. (Voyez PLAINT-CHANT.)

CHANT en ISON ou CHANT EGAL. On appelle ainfi un *chant* ou une Pfalmodie qui ne roule que fur deux Sons, & ne forme par conféquent qu'un feul Intervalle. Quelques Ordres Religieux n'ont dans leurs Eglifes d'autre *chant* que le *chant en Ifon*.

CHANT SUR LE LIVRE. Plaint-Chant ou Contre-point à quatre Parties, que les Muficiens compofent & chantent impromptu fur une feule; favoir, le Livre de Chœur qui eft au Lutrin : en forte, qu'excepté la Partie notée, qu'on met ordinairement à la Taille, les Muficiens affectés aux trois autres Parties, n'ont que celle-là pour guide, & compofent chacun la leur en chantant.

Le *chant fur le Livre* demande beaucoup de fcience d'habitude & d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'eft pas toujours aifé de rapporter les Tons du Plaint-Chant à ceux de notre mufique. Cependant il y a des Muficiens d'Eglife, fi verfés dans cette forte de chant, qu'ils y commencent & pourfuivent même des Fugues, quand le fujet en peut comporter, fans confondre & croifer les parties, ni faire de faute dans l'harmonie.

CHANTER, *v. n.* C'eft, dans l'acception la plus générale, former avec la voix des Sons variés & appréciables. (Voyez CHANT.) Mais c'eft plus communément faire di-

verses inflexions de voix, sonores, agréables à l'oreille, par des intervalles admis dans la musique, & dans les regles de la modulation.

On *chante* plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable & sonore, l'oreille plus ou moins juste, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, & plus ou moins de pratique de l'art du *chant.* A quoi l'on doit ajouter, dans la musique imitative & théâtrale, le degré de sensibilité qui nous affecte plus ou moins des sentimens que nous avons à rendre. On a aussi plus ou moins de disposition à *chanter* selon le climat sous lequel on est né, & selon le plus ou moins d'accent de sa langue naturelle; car plus la langue est accentuée, & par conséquent mélodieuse & *chantante*, plus aussi ceux qui la parlent ont naturellement de facilité à *chanter.*

On a fait un art du *chant*, c'est-à-dire que, des observations sur les Voix qui *chantoient* le mieux, on a composé des regles pour faciliter & perfectionner l'usage de ce don naturel. (Voyez MAITRE A CHANTER.) Mais il reste bien des découvertes à faire sur la maniere la plus facile, la plus courte & la plus sûre d'acquérir cet art.

CHANTERELLE, *s. f.* Celle des cordes du Violon, & des Instrumens semblables, qui a le Son le plus aigu. On dit d'une Symphonie qu'elle ne quitte pas la *chanterelle*, lorsqu'elle ne roule qu'entre les Sons de cette corde & ceux qui lui sont les plus voisins, comme sont presque toutes les parties de Violon des Opéra de Lully & des Symphonies de son temps.

CHANTEUR, Musicien qui chante dans un Concert.

CHANTRE, *s. m.* Ceux qui chantent au chœur dans les Eglises Catholiques, s'appellent *Chantres.* On ne dit point *Chanteur* à l'Eglise, ni *Chantre* dans un Concert.

Chez les Réformés on appelle *Chantre* celui qui entonne & soutient le chant des Pseaumes dans le Temple; il est assis au-dessous de la chaire du Ministre sur le devant. Sa fonction

fonction exige une voix très forte, capable de dominer sur celle de tout le peuple, & de se faire entendre jusqu'aux extrémités du Temple. Quoiqu'il n'y ait ni prosodie ni mesure dans notre maniere de chanter les Pseaumes, & que le chant en soit si lent qu'il est facile à chacun de le suivre, il me semble qu'il seroit nécessaire que le *Chantre* marquât une sorte de mesure. La raison en est, que le *Chantre* se trouvant fort éloigné de certaines parties de l'Eglise, & le Son parcourant assez lentement ces grands Intervalles, sa voix se fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déjà pris un autre Ton, & commencé d'autres Notes; ce qui devient d'autant plus sensible en certains lieux, que le Son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre, que du milieu où est le *Chantre*, la masse d'air qui remplit le Temple, se trouve partagée à la fois en divers Sons fort discordans qui enjambent sans cesse les uns sur les autres & choquent fortement une oreille exercée; défaut que l'Orgue même ne fait qu'augmenter, parce qu'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le *Chantre*, il ne donne le Ton que d'une extrémité.

Or le remede à cet inconvénient me paroît très simple; car comme les rayons visuels se communiquent à l'instant de l'objet à l'œil, ou du moins avec une vîtesse incomparablement plus grande que celle avec laquelle le Son se transmet du corps sonore à l'oreille, il suffit de substituer l'un à l'autre, pour avoir, dans toute l'étendue du Temple, un chant bien simultané & parfaitement d'accord. Il ne faut pour cela que placer le *Chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de sa fonction, de maniere qu'il soit à la vue de tout le monde, & qu'il se serve d'un bâton de mesure dont le mouvement s'apperçoive aisément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier : car alors, avec la précaution de prolonger assez la premiere Note, pour que l'intonation en soit par-tout entendue avant qu'on poursuive, tout le reste du chant marchera bien ensemble, & la discordance dont je parle disparoîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'un homme, employer un Chronometre

dont le mouvement feroit encore plus égal dans une mefure fi lente.

Il réfulteroit de-là deux autres avantages; l'un que, fans prefque altérer le chant des Pfeaumes, il feroit aifé d'y introduire un peu de profodie, & d'y obferver du moins les longues & les breves les plus fenfibles; l'autre, que ce qu'il y a de monotonie & de langueur dans ce chant, pourroit, felon la premiere intention de l'auteur, être effacé par la Baffe & les autres parties, dont l'harmonie eft certainement la plus majeftueufe & la plus fonore qu'il foit poffible d'entendre

CHAPEAU, *f. m.* Trait demi circulaire, dont on couvre deux ou plufieurs Notes, & qu'on appelle plus communément *liaifon*. (Voyez LIAISON.)

CHASSE, *f. f.* On donne ce nom à certains airs ou à certaines fanfares de cors ou d'autres inftrumens qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des Tons que ces mêmes cors donnent à la chaffe.

CHEVROTER, *v. n.* C'eft, au lieu de battre nettement & alternativement du gofier les deux Sons qui forment la Cadence ou le Trill, (*Voyez ces mots*) en battre un feul à coups précipités, comme plufieurs doubles-croches détachées à l'Uniffon; ce qui fe fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui fert alors de foupape: en forte qu'elle s'ouvre par fecouffes pour livrer paffage à cet air, & fe referme à chaque inftant par une mécanique femblable à celle du Tremblant de l'Orgue. Le *chevrottement* eft la défagréable reffource de ceux qui n'ayant aucun Trill, en cherchent l'imitation groffiere; mais l'oreille ne peut fupporter cette fubftitution; & un feul *chevrottement* au milieu du plus beau chant du monde, fuffit pour le rendre infupportable & ridicule.

CHIFFRER. C'eft écrire fur les Notes de la Baffe des chiffres ou autres caracteres indiquant les Accords que ces Notes doivent porter, pour fervir de guide à l'Accompagnateur. (Voyez CHIFFRES, ACCORD.)

CHIFFRES. Caracteres qu'on place au-deffus ou au-deffous

des Notes de la Baſſe, pour indiquer les Accords qu'elles doivent porter. Quoique parmi ces caracteres il y en ait pluſieurs qui ne ſont pas des *chiffres*, on leur en a généralement donné le nom, parce que c'eſt là ſorte de ſignes qui s'y préſente le plus fréquemment.

Comme chaque Accord eſt compoſé de pluſieurs Sons, s'il avoit fallu exprimer chacun de ces Sons par un *chiffre*, on auroit tellement multiplié & embrouillé les *chiffres*, que l'Accompagnateur n'auroit jamais eu le temps de les lire au moment de l'exécution. On s'eſt donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériſer chaque Accord par un ſeul *chiffre*; de ſorte que ce *chiffre* peut ſuffire pour indiquer, relativement à la Baſſe, l'eſpèce de l'Accord, & par conſéquent tous les Sons qui doivent le compoſer. Il y a même un Accord qui ſe trouve chiffré en ne chiffrant point; car ſelon la préciſion des *chiffres*, toute Note qui n'eſt point chiffrée, ou ne porte aucun Accord, ou porte l'Accord parfait.

Le *chiffre* qui indique chaque Accord, eſt ordinairement celui qui répond au nom de l'Accord : ainſi l'Accord de ſeconde, ſe *chiffre* 2; celui de ſeptieme 7; celui de Sixte 6, &c. Il y a des Accords qui portent un double nom, & qu'on exprime auſſi par un double *chiffre* : tels ſont les Accords de Sixte-Quarte, de Sixte-Quinte, de Septieme-&-Sixte, &c. Quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans l'inconvénient qu'on vouloit éviter; mais comme la compoſition des *chiffres* eſt venue du temps & du haſard, plutôt que d'une étude réfléchie, il n'eſt pas étonnant qu'il s'y trouve des fautes & des contradictions.

Voici une Table de tous les *chiffres* pratiqués dans l'accompagnement; ſur quoi l'on obſervera qu'il y a pluſieurs Accords qui ſe chiffrent diverſement en différens pays, ou dans le même pays par différens auteurs, ou quelquefois par le même. Nous donnons toutes ces manieres, afin que chacun, pour chiffrer, puiſſe choiſir celle qui lui paroîtra la plus claire; &, pour accompagner, rapporter chaque *chiffre* à l'Accord qui lui convient, ſelon la maniere de chiffrer de l'auteur.

TABLE GÉNÉRALE

De tous les Chiffres de l'Accompagnement.

N. B. On a ajouté une étoile à ceux qui sont plus usités en France aujourd'hui.

CHIFFRES.	Noms des Accords.
*	Accord parfait,
8. . . .	Idem.
5. . . .	Idem.
3. . . .	Idem.
5 3 } . . .	Idem.
3♭. . .	Accord parfait, Tierce mineure.
♭3. .	Idem.
*	
♭. . .	Idem.
5 ♭ } . . .	Idem.
3 ♯ . .	Accord parfait, Tierce majeure.
♯ . .	Idem.
*	
♯ . .	Idem.
5 ♯ } . .	Idem.
3 ♮ . .	Accord parfait, Tierce naturelle.
* ♮ 3 .	Idem.
♮ . .	Idem.
5 ♭ } . .	Idem.
6 3 } . .	Accord de Sixte.
*6 . .	Idem. Les différentes Sixtes dans cet Accord se marquent par un accident au Chiffre comme les Tierces dans l'Accord parfait.
*6 4 } . .	Accord de Sixte-Quarte.
6 . . .	Idem.
7 5 3 } . . .	Accord de Septieme.

CHIFFRES.	Noms des Accords.
7 5	. . Idem.
7 3	. . Idem.
*7	. . . Idem.
*7 ♯	. . Septieme avec Tierce majeure.
*7 ♭	. . . Avec Tierce mineure.
*7 ♮	. . . Avec Tierce naturelle.
7♭	. . Accord de Septieme mineure.
*♭7	. . Idem.
♯	. . Accord de Septieme majeure.
*♯7	. . Idem.
7♮	. . . De Septieme naturelle.
*♮7	. . Idem.
*7 5̸	. . . Septieme avec la Quinte fausse.
7 5♭	. . Idem.
*7̸	. . . Septieme diminuée.
7♭	. . . Idem.
♭7	. . . Idem.
7♭ 5̸	. . Idem.

CHIFFRES.	Noms des Accords.
7♭ 5♭	. . Idem.
♭7 5 5̸	. . Idem.
♭7 ♭	. . Idem.
7♭ 5 3♭	. . Idem.
	&c.
♭7	. . Septieme superflue.
7♯	. . Idem.
7̸	. . . Idem.
7 2	. . Idem.
7♯ 4 2	. . Idem.
♯7 5 4 2	. . Idem.
	&c.
7♯ 6 ♭	. . Septieme superflue, avec Sixte mineure.
*×7 ♭6	. . Idem.
×7 6♭ 2	. . Idem.

CHIFFRES.	Noms des Accords.
6 4x	Idem.
6 x4	Idem.
6 4̸	Idem.
6 4 2	Idem.
4 2	Idem.
4x 2	Idem.
x4 2	Idem.
4x	Idem.
*x4	Idem.
4̸	Idem.
x 3♮	Triton avec Tierce mineure.
*4̸ ♮	Idem.
6 4 3♮	Idem.
*x4 ♮4	Idem.
*x2	Seconde ſuperflue.
x4 x2	Idem.

CHIFFRES.	Noms des Accords.
4̸ 6̸	Idem.
6 4 2	Idem.
&c.	
*9	Accord de neuvieme.
9 5	Idem.
9 5̸	Idem.
*9 7	Neuvieme avec la Septieme.
9 7 5	Idem.
*4	Quarte ou Onzieme.
5 4	Idem.
*5 9	Quarte & Neuvieme.
*4 7	Septieme & Quarte.
*x5	Quinte ſuperflue.
5x	Idem.
x5 9	Idem.

CHIFFRES.	Noms des Accords.	CHIFFRES.	Noms des Accords.
x5 6 7	. . Idem.	*7 6	. . Septieme & Sixte.
*x5 ♮4	. . Quinte superflue & Quarte.	*9 6	. . Neuvieme & Sixte.
5x 4♮	. . Idem.		

Quelques auteurs avoient introduit l'usage de couvrir d'un trait toutes les notes de la basse qui passoient sous un même accord ; c'est ainsi que les jolies cantates de M. Clerambault sont chiffrées. Mais cette invention étoit trop commode pour durer ; elle montroit aussi trop clairement à l'œil toutes les syncopes d'harmonie. Aujourd'hui quand on soutient le même accord sous quatre différentes notes de basse, ce sont quatre chiffres différens qu'on leur fait porter, de sorte que l'accompagnateur, induit en erreur, se hâte de chercher l'Accord même qu'il a sous la main. Mais c'est la mode en France de charger les basses d'une confusion de *chiffres* inutiles : on chiffre tout, jusqu'aux accords les plus évidens, & celui qui met le plus de *chiffres* croit être le plus savant. Une basse ainsi hérissée de *chiffres* triviaux rébute l'accompagnateur & lui fait souvent négliger les *chiffres* nécessaires. L'auteur doit supposer, ce me semble, que l'accompagnateur sait les élémens de l'accompagnement, qu'il sait placer une Sixte sur une médiante, une fausse-quinte sur une note sensible, une septieme sur une Dominante, *&c.* Il ne doit donc pas chiffrer des accords de cette évidence, à moins qu'il ne faille annoncer un changement de Ton. Les *chiffres* ne sont faits que pour déterminer le choix de l'harmonie dans les cas douteux, ou le choix des Sons dans les accords qu'on ne doit pas remplir. Du reste, c'est très bien fait d'a-

voir des basses chiffrées exprès pour les Écoliers Il faut que les *chiffres* montrent à ceux-ci l'application des regles; pour les maîtres il suffit d'indiquer les exceptions.

M. Rameau, dans sa dissertation sur les différentes méthodes d'acompagnement, a trouvé un grand nombre de défauts dans les *chiffres* établis. Il a fait voir qu'ils sont trop nombreux & pourtant insuffisans, obscurs, équivoques; qu'ils multiplient inutilement les accords, & qu'ils n'en montrent en aucune maniere la liaison.

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu rapporter les *chiffres* aux notes arbitraires de la basse-continue, au lieu de les rapporter immédiatement à l'harmonie fondamentale. La basse-continue fait, sans doute, une partie de l'harmonie; mais elle n'en fait pas le fondement: cette harmonie est indépendante des notes de cette basse, & elle a son progrès déterminé auquel la basse même doit assujettir sa marche. En faisant dépendre les accords & les *chiffres* qui les annoncent des notes de la basse & de leurs différentes marches, on ne montre que des combinaisons de l'harmonie, au lieu d'en montrer la base; on multiplie à l'infini le petit nombre des accords fondamentaux, & l'on force en quelque sorte l'accompagnateur de perdre de vue à chaque instant la véritable succession harmonique.

Après avoir fait de très bonnes observations sur la mécanique des doigts dans la pratique de l'accompagnement, M. Rameau propose de substituer à nos *chiffres* d'autres *chiffres* beaucoup plus simples, qui rendent cet accompagnement tout-à-fait indépendant de la basse-continue; de sorte que, sans égard à cette basse & même sans la voir, on accompagneroit sur les *chiffres* seuls, avec plus de précision qu'on ne peut faire par la méthode établie avec le concours de la basse & des *chiffres*.

Les *chiffres* inventés par M. Rameau indiquent deux choses. 1°. L'harmonie fondamentale dans les accords parfaits, qui n'ont aucune succession nécessaire, mais qui constatent toujours le Ton. 2°. La succession harmonique déterminée par la marche réguliere des doigts dans les accords dissonans.

Tout cela se fait au moyen de sept *chiffres* seulement. I. Une lettre de la Gamme indique le Ton, la Tonique & son accord : si l'on passe d'un accord parfait à un autre, on change de Ton ; c'est l'affaire d'une nouvelle lettre. II. Pour passer de la Tonique à un accord dissonant, M. Rameau n'admet que six manieres, à chacune desquelles il assigne un caractere particulier, savoir :

1. Un X pour l'accord sensible : pour la septieme diminuée il suffit d'ajouter un Bémol sous cet X.

2. Un 2 pour l'accord de seconde sur la Tonique.

3. Un 7 pour son accord de septieme.

4. Cette abréviation *aj.* pour sa Sixte-ajoutée.

5. Ces deux *chiffres* $\frac{4}{3}$ relatifs à cette Tonique pour l'accord qu'il appelle de Tierce-Quarte, & qui revient à l'accord de neuvieme sur la seconde note.

6. Enfin ce *chiffre* 4 pour l'accord de Quarte-&-Quinte sur la dominante.

III. Un accord dissonant est suivi d'un accord parfait ou d'un autre accord dissonant : dans le premier cas, l'accord s'indique par une lettre ; le second se rapporte à la mécanique des doigts : (voyez DOIGTER.) C'est un doigt qui doit descendre diatoniquement, ou deux, ou trois On indique cela par autant de points l'un sur l'autre, qu'il faut descendre de doigts. Les doigts qui doivent descendre par préférence sont indiqués par la mécanique ; les Dièses ou Bémols qu'ils doivent faire sont connus par le Ton, ou substitués dans les chiffres aux points correspondans : ou bien, dans le Chromatique & l'Enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en descendant ou en montant depuis le signe d'une note connue, pour marquer qu'elle doit descendre ou monter d'un semi-Ton. Ainsi tout est prévu, & ce petit nombre de signes suffit pour exprimer toute bonne harmonie possible.

On sent bien qu'il faut supposer ici que toute dissonance se sauve en descendant : car s'il y en avoit qui se dussent sauver en montant, s'il y avoit des marches de doigts ascendantes dans des accords dissonans, les points de M. Rameau seroient insuffisans pour exprimer cela.

Quelque fimple que foit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroiffe pour la pratique, elle n'a point eu de cours ; peut-être a-t-on cru que les *chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en fubftituer un autre : car s'il fimplifie les fignes, s'il diminue le nombre des accords, non-feulement il n'exprime point encore la veritable harmonie fondamentale ; mais il rend, de plus, ces Signes tellement dépendans les uns des autres, que fi l'on vient à s'égarer ou à fe diftraire un inftant, à prendre un doigt pour un autre, on eft perdu fans reffource ; les points ne fignifient plus rien, plus de moyen de fe remettre jufqu'à un nouvel accord parfait. Mais avec tant de raifons de préférence n'a-t-il point fallu d'autres objections encore pour faire rejetter la méthode de M. Rameau ? Elle étoit nouvelle; elle étoit propofée par un homme fupérieur en génie à tous fes rivaux : voilà fa condamnation.

CHŒUR. *f. m.* Morceau d'harmonie complette à quatre parties ou plus, chanté à la fois par toutes les voix & joué par tout l'Orcheftre. On cherche dans les *Chœurs* un bruit agréable & harmonieux qui charme & rempliffe l'oreille. Un beau *Chœur* eft le chef-d'œuvre d'un commençant, & c'eft par ce genre d'ouvrage qu'il fe montre fuffifamment inftruit de toutes les regles de l'harmonie. Les François paffent, en France, pour réuffir mieux dans cette partie qu'aucune autre nation de l'Europe.

Le *Chœur*, dans la mufique Françoife, s'appelle quelquefois *Grand-Chœur*, par oppofition au *Petit-Chœur* qui eft feulement compofé de trois parties ; favoir deux deffus & la haute-contre qui leur fert de baffe. On fait de temps en temps entendre féparément ce *Petit-Chœur*, dont la douceur contrafte agréablement avec la bruyante harmonie du grand.

On appelle encore *Petit-Chœur* à l'opéra de Paris, un certain nombre des meilleurs inftrumens de chaque genre qui forment comme un petit Orcheftre particulier autour du clavecin & de celui qui bat la mefure. Ce *Petit-Chœur* eft deftiné pour les accompagnemens qui demandent le plus de délicateffe & de précifion.

Il y a des musiques à deux ou plusieurs *Chœurs* qui se répondent & chantent quelquefois tous ensemble. On en peut voir un exemple dans l'opéra de Jephté. Mais cette pluralité de *Chœurs* simultanés qui se pratique assez souvent en Italie, est peu usitée en France : on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la composition n'en est pas fort facile, & qu'il faut un trop grand nombre de musiciens pour l'exécuter.

CHORION. Nome de la musique Grecque, qui se chantoit en l'honneur de la mere des dieux, & qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien.

CHORISTE, *s. m.* Chanteur non récitant & qui ne chante que dans les chœurs.

On appelle aussi choristes les chantres d'église qui chantent au chœur. *Une Antienne à deux Choristes.*

Quelques musiciens étrangers donnent encore le nom de *Choriste* à un petit instrument destiné à donner le Ton pour accorder les autres. (Voyez TON.)

CHORUS. Faire *chorus*, c'est répéter en chœur, à l'unisson, ce qui vient d'être chanté à voix seule.

CHRESES ou CHRESIS. Une des parties de l'ancienne Méloppée, qui apprend au compositeur à mettre un tel arrangement dans la suite diatonique des Sons, qu'il en résulte une bonne modulation & une mélodie agréable. Cette partie s'applique à différentes successions de Sons appellées par les anciens, *Agoge*, *Euthia*, *Anacamptos*. (Voyez TIRADE.)

CHROMATIQUE, *adj. pris quelquefois substantivement.* Genre de musique qui procède par plusieurs semi-Tons consécutifs. Ce mot vient du Grec de χρωμα, qui signifie *couleur*, soit parce que les Grecs marquoient ce genre par des caracteres rouges ou diversement colorés ; soit, disent les auteurs, parce que le genre *Chromatique* est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc & le noir ; ou, selon d'autres, parce que ce genre varie & embellit le Diatonique par ses semi-Tons, qui font dans la musique le même effet que la variété des couleurs fait dans la peinture.

Boëce attribue à Timothée de Milet, l'invention du genre *Chromatique* ; mais Athénée la donne à Epigonus.

Ariſtoxène diviſe ce genre en trois eſpeces qu'il appelle *Molle*, *Hæmiolion* & *Tonicum*, dont on trouvera les rapports, (*Pl.* M. *Fig.* 5. *N°*. A.) le Tétracorde étant ſuppoſé diviſé en 60 parties égales.

Ptolomée ne diviſe ce même genre qu'en deux eſpeces ; *Molle* ou *Anticum*, qui procede par de plus petits intervalles, & *Intenſum*, dont les intervalles ſont plus grands (*Même Fig.* N°. B)

Aujourd'hui le genre *chromatique* conſiſte à donner une telle marche à la baſſe-fondamentale, que les parties de l'harmonie, ou du moins quelques-unes, puiſſent procéder par ſemi-Tons, tant en montant qu'en deſcendant ; ce qui ſe trouve plus fréquemment dans le mode mineur, à cauſe des altérations auxquelles la ſixieme & la ſeptieme Note y ſont ſujettes par la nature même du mode.

Les ſemi-Tons ſucceſſifs pratiqués dans le *chromatique* ne ſont pas tous du même genre, mais preſque alternativement Mineurs & Majeurs, c'eſt-à-dire *chromatique* & *diatoniques* : car l'intervalle d'un *Ton* mineur contient un ſemi-Ton mineur ou *chromatique*, & un ſemi-Ton majeur ou diatonique ; meſure que le tempérament rend commune à tous les Tons : de ſorte qu'on ne peut procéder par deux ſemi-Tons mineurs conjoints & ſucceſſifs, ſans entrer dans l'Enharmonique ; mais deux ſemi-Tons majeurs ſe ſuivent deux fois dans l'ordre *chromatique* de la Gamme.

La route élémentaire de la baſſe-fondamentale pour engendrer le *chromatique* aſcendant, eſt de deſcendre de Tierce & remonter de Quarte alternativement, tous les accords portant la Tierce majeure. Si la baſſe-fondamentale procede de dominante en dominante par des cadences parfaites évitées, elle engendre le *chromatique* deſcendant. Pour produire à la fois l'un & l'autre, on entrelace la cadence parfaite & l'interrompue, en les évitant.

Comme à chaque note on change de Ton dans le *chromatique*, il faut borner & régler ces ſucceſſions, de peur de

s'égarer. On se souviendra pour cela que l'espace le plus convenable pour les mouvemens *chromatiques*, est entre la Dominante & la Tonique en montant, & entre la Tonique & la Dominante en descendant. Dans le mode majeur on peut encore descendre chromatiquement de la Dominante sur la seconde note. Ce passage est fort commun en Italie, &, malgré sa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.

Le genre *chromatique* est admirable pour exprimer la douleur & l'affliction : ses Sons renforcés, en montant, arrachent l'ame. Il n'est pas moins énergique en descendant, on croit alors entendre de vrais gémissemens. Chargé de son harmonie, ce même genre devient propre à tout ; mais son remplissage, en étouffant le chant, lui ôte une partie de son expression ; & c'est alors au caractere du mouvement à lui rendre ce dont le prive la plénitude de son harmonie. Au reste, plus ce genre a d'énergie, moins il doit être prodigué. Semblable à ces mets délicats dont l'abondance dégoûte bientôt, autant il charme sobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

CHRONOMETRE, *s. m.* Nom générique des instrumens qui servent à mesurer le temps. Ce mot est composé de χρόνος, *Temps*, & de μέτρον, *Mesure*.

On dit, en ce sens, que les montres, les horloges sont des *chronometres*.

Il y a néanmoins quelques instrumens qu'on a appellés en particulier *chronometres*, & nommément un que M. Sauveur décrit dans ses principes d'Acoustique. C'étoit un Pendule particulier, qu'il destinoit à déterminer exactement les mouvemens en musique. L'Affilard, dans ses Principes dédiés aux Dames Religieuses, avoit mis à la tête de tous les airs, des chiffres qui exprimoient le nombre des vibrations de ce Pendule, pendant la durée de chaque Mesure.

Il y a une trentaine d'années qu'on vit paroître le projet d'un instrument semblable, sous le nom de Métrometre, qui battoit la mesure tout seul ; mais il n'a réussi ni dans un temps, ni dans l'autre. Plusieurs prétendent, cependant,

qu'il feroit fort à fouhaiter qu'on eût un tel inftrument pour fixer avec précifion le temps de chaque mefure dans une piece de mufique : on conferveroit par ce moyen plus facilement le vrai mouvement des airs, fans lequel ils perdent leur caractere, & qu'on ne peut connoître, après la mort des auteurs, que par une efpece de tradition fort fujette à s'éteindre ou à s'altérer. On fe plaint déjà que nous avons oublié les mouvemens d'un grand nombre d'airs, & il eft à croire qu'on les a ralentis tous. Si l'on eût pris la précaution dont je parle, & à laquelle on ne voit pas d'inconvénient, on auroit aujourd'hui le plaifir d'entendre ces mêmes airs tels que l'auteur les faifoit exécuter.

A cela les connoiffeurs en mufique ne demeurent pas fans réponfe. Ils objecteront, dit M. Diderot, (*Mémoires fur différens fujets de mathématiques*) contre tout *chronometre* en général, qu'il n'y a peut-être pas dans un air deux mefures qui foient exactement de la même durée ; deux chofes contribuant néceffairement à ralentir les unes, & à précipiter les autres ; le goût & l'harmonie dans les pieces à plufieurs parties ; le goût & le preffentiment de l'harmonie dans les *folo*. Un muficien qui fait fon Art, n'a pas joué quatre mefures d'un Air, qu'il en faifit le caractere, & qu'il s'y abandonne ; il n'y a que le plaifir de l'harmonie qui le fufpende. Il veut ici que les accords foient frappés, là qu'ils foient dérobés ; c'eft-à-dire, qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une mefure à l'autre, & même d'un temps & d'un quart de Temps à celui qui le fuit.

A la vérité, cette objection qui eft d'une grande force pour la mufique Françoife, n'en auroit aucune pour l'Italienne, foumife irrémiffiblement à la plus exacte mefure : rien même ne montre mieux l'oppofition parfaite de ces deux mufiques, puifque ce qui eft beauté dans l'une, feroit dans l'autre le plus grand défaut. Si la mufique Italienne tire fon énergie de cet afferviffement à la rigueur de la mefure, la Françoife cherche la fienne à maîtrifer à fon gré cette même mefure, à la preffer, à la ralentir felon que l'exige

le goût du chant ou le degré de flexibilité des organes du chanteur.

Mais quand on admettroit l'utilité d'un *chronometre* il faut toujours, continue M. Diderot, commencer par rejeter tous ceux qu'on a proposés jusqu'à présent, parce qu'on y a fait, du musicien & du *chronometre*, deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre : cela n'a presque pas besoin d'être prouvé il n'est pas possible que le musicien ait, pendant toute sa piece, l'œil au mouvement, & l'oreille au bruit du Pendule ; & s'il s'oublie un instant, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

J'ajouterai que, quelque instrument qu'on pût trouver pour régler la durée de la mesure, il seroit impossible, quand même l'exécution en seroit de la derniere facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les musiciens, gens confians, & faisant, comme bien d'autres, de leur propre goût la regle du bon, ne l'adopteroient jamais ; ils laisseroient le *chronometre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractere & du vrai mouvement des airs. Ainsi le seul bon *chronometre* que l'on puisse avoir, c'est un habile musicien qui ait du goût, qui ait bien lu la musique qu'il doit faire exécuter, & qui sache en battre la mesure. Machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

CIRCONVOLUTION, *s. f.* Terme de plain-chant. C'est une sorte de périélèse, qui se fait en inférant entre la pénultieme & la derniere note de l'intonation d'une piece de chant, trois autres notes ; savoir, une au-dessus & deux au-dessous de la derniere note, lesquelles se lient avec elle, & forment un contour de tierce avant que d'y arriver ; comme si vous avez ces trois notes *mi fa mi* pour terminer l'intonation, vous y interpolerez par *circonvolution* ces trois autres, *fa re re*, & vous aurez alors votre intonation terminée de cette sorte ; *mi fa fa re re mi*, &c. (Voyez Périélese.)

CITHARISTIQUE, *s. f.* Genre de musique & de poésie, approprié à l'accompagnement de la cithare. Ce genre, dont

Amphion,

Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de Lyrique.

CLAVIER, *f. m.* Portée générale ou fomme des fons de tout le fyftême qui réfulte de la pofition relative des trois clefs. Cette pofition donne une étendue de douze lignes, & par conféquent de vingt-quatre degrés ou de trois octaves & une quarte. Tout ce qui excede en haut ou en bas cet efpace, ne peut fe noter qu'à l'aide d'une ou plufieurs lignes poftiches ou accidentelles, ajoutées aux cinq qui compofent la portée d'une clef. Voyez, (*Pl.* A. *Fig.* 5.) l'étendue générale du clavier.

Les notes ou touches diatoniques du *clavier*, lefquelles font toujours conftantes, s'expriment par des lettres de l'alphabet, à la différence des notes de la gamme, qui, étant mobiles & relatives à la modulation, portent des noms qui expriment ces rapports. (Voyez GAMME & SOLFIER.)

Chaque octave du *clavier* comprend treize fons, fept diatoniques & cinq chromatiques, repréfentés fur le *clavier* inftrumental par autant de touches. (Voyez *Pl.* I. *Fig.* 1.) Autrefois ces treize touches répondoient à quinze cordes; favoir, une de plus entre le *re* dièfe & le *mi* naturel; l'autre entre le *fol* dièfe & le *la* : & ces deux cordes qui formoient des intervalles enharmoniques, & qu'on faifoit fonner à volonté, au moyen de deux touches brifées, furent regardées alors comme la perfection du fyftême. Mais, en vertu de nos regles de modulation, ces deux cordes ont été retranchées, parce qu'il en auroit fallu mettre par-tout. (Voyez CLEF, PORTÉE.)

CLEF, *f. f.* Caractere de mufique qui fe met au commencement d'une portée, pour déterminer le degré d'élévation de cette portée dans le clavier général, & indiquer les noms de toutes les notes qu'elle contient dans la ligne de cette *clef*.

Anciennement on appelloit *clefs* les lettres par lefquelles on défignoit les Sons de la Gamme. Ainfi la lettre A étoit la *clef* de la Note *la*; C. la *clef* d'*ut*; E la *clef* de *mi*, &c. A mefure que le fyftême s'étendit, on fentit l'embarras &

l'inutilité de cette multitude de *clefs*. Gui d'Arezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *clef* au commencement de chacune des lignes de la Portée; car il ne plaçoit point encore de notes dans les espaces. Dans la suite on ne marqua plus qu'une des sept *clefs* au commencement d'une des lignes seulement; celle-là suffisant pour fixer la position de toutes les autres, selon l'ordre naturel. Enfin, de ces sept lignes ou *clefs*, on en choisit quatre qu'on nomma *Claves signatæ* ou *clefs marquées*, parce qu'on se contentoit d'en marquer une sur une des lignes, pour donner l'intelligence de toutes les autres; encore en retrancha-t-on bientôt une des quatre; savoir, le gamma dont on s'étoit servi pour désigner le *sol* d'en bas, c'est-à-dire, l'hypoproslambanomene ajoutée au systême des Grecs.

En effet, Kircher prétend que si l'on est au fait des anciennes écritures, & qu'on examine bien la figure de nos *clefs*, on trouvera qu'elles se rapportent chacune à la lettre un peu défigurée de la note qu'elle représente. Ainsi la *clef* de *sol* étoit originairement un G; la *clef* d'*ut* un C, & la *clef* de *fa* une F.

Nous avons donc trois *clefs* à la quinte l'une de l'autre. La *clef* d'F *ut fa* ou de *fa*, qui est la plus basse; la *clef* d'*ut* ou de C *sol ut*, qui est une quinte au-dessus de la premiere; & la *clef* de *sol* ou de G *re sol*, qui est une quinte au-dessus de celle d'*ut*, dans l'ordre marqué *Pl.* A. *Fig.* 5. Sur quoi l'on doit remarquer que, par un reste de l'ancien usage, la *clef* se pose toujours sur une ligne & jamais dans un espace. On doit savoir aussi que la *clef* de *fa* se fait de trois manieres différentes; l'une dans la musique imprimée; une autre dans la musique écrite ou gravée, & la derniere dans le plain-chant. Voyez ces trois figures, (*Pl.* M. *Fig.* 8.)

En ajoutant quatre lignes au-dessus de la *clef* de *sol*, & trois lignes au-dessous de la *clef* de *fa*, ce qui donne, de part & d'autre, la plus grande étendue de lignes stables, on voit que le systême total des notes qu'on peut placer sur les degrés relatifs à ces *clefs*, se monte à vingt-quatre, c'est-à-dire, trois octaves & une quarte, depuis le *fa* qui se trouve

au-dessous de la premiere ligne, jusqu'au *si* qui se trouve au-dessus de la derniere, & tout cela forme ensemble ce qu'on appelle *le clavier général*; par où l'on peut juger que cette étendue a fait long-temps celle du systême. Aujourd'hui qu'il acquiert sans cesse de nouveaux degrés tant à l'aigu qu'au grave, on marque ces degrés sur des lignes postiches qu'on ajoute en haut ou en bas, selon le besoin.

Au lieu de joindre ensemble toutes les lignes comme j'ai fait, (*Pl.* A. *Fig.* 5.) pour marquer le rapport des *clefs*, on les sépare de cinq en cinq, parce que c'est à-peu-près aux degrés compris dans cet espace qu'est bornée l'étendue d'une voix commune. Cette collection de cinq lignes s'appelle *portée*, & l'on y met une *clef* pour déterminer le nom des notes, le lieu des semi-tons, & montrer quelle place la portée occupe dans le clavier.

De quelque maniere qu'on prenne, dans le clavier, cinq lignes consécutives, on y trouve une *clef* comprise, & quelquefois deux; auquel cas on en retranche une comme inutile. L'usage a même prescrit celle des deux qu'il faut retrancher, & celle qu'il faut poser; ce qui a fixé aussi le nombre des positions assignées à chaque *clef*.

Si je fais une portée des cinq premieres lignes du clavier, en commençant par le bas, j'y trouve la *clef* de *fa* sur la quatrieme ligne : voilà donc une position de *clef*, & cette position appartient évidemment aux notes les plus graves; aussi est-elle celle de la *clef* de basse.

Si je veux gagner une tierce dans le haut, il faut ajouter une ligne au-dessus; il en faut donc retrancher une au-dessous, autrement la portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *clef* de *fa* se trouve transportée de la quatrieme ligne à la troisième, & la *clef* d'*ut* se trouve aussi sur la cinquieme; mais comme deux *clefs* sont inutiles, on retranche ici celle d'*ut*. On voit que la portée de cette *clef* est d'une tierce plus élevée que la précédente.

En abandonnant encore une ligne en bas pour en gagner une en haut, on a une troisième portée où la *clef* de *fa* se trouveroit sur la deuxieme ligne, & celle d'*ut* sur la

quatrieme. Ici l'on abandonne la *clef* de *fa*, & l'on prend celle d'*ut*. On a encore gagné une tierce à l'aigu, & on l'a perdue au grave.

En continuant ainsi de ligne en ligne, on passe successivement par quatre positions différentes de la *clef* d'*ut*. Arrivant à celle de *sol*, on la trouve posée sur la deuxieme ligne, & puis sur la premiere; cette position embrasse les cinq plus hautes lignes, & donne le diapason le plus aigu que l'on puisse établir par les *clefs*.

On peut voir. (*Pl.* A *Fig* 6.) cette succession des *clefs* du grave à l'aigu; ce qui fait en tout huit portées, *clefs* ou positions de *clefs* différentes.

De quelque caractère que puisse être une voix ou un instrument, pourvu que son étendue n'excede pas à l'aigu ou au grave celle du clavier général, on peut dans ce nombre, lui trouver une portée & une *clef* convenables, & il y en a en effet de déterminées pour toutes les parties de la musique. (Voyez Parties.) Si l'étendue d'une partie est fort grande, que le nombre de lignes qu'il faudroit ajouter au-dessus ou au-dessous devienne incommode, alors on change la *clef* dans le courant de l'air. On voit clairement par la figure, quelle *clef* il faudroit prendre pour élever ou baisser la portée, de quelque *clef* qu'elle soit armée actuellement.

On voit aussi que, pour rapporter une *clef* à l'autre, il faut les rapporter toutes deux sur le Clavier général, au moyen duquel on voit ce que chaque Note de l'une des *clefs* est à l'égard de l'autre. C'est par cet exercice réitéré qu'on prend l'habitude de lire aisément les Partitions.

Il suit de cette mécanique qu'on peut placer telle Note qu'on voudra de la Gamme sur une ligne ou sur un espace quelconque de la Portée, puisqu'on a le choix de huit différentes Positions, nombre des Notes de l'Octave. Ainsi l'on pourroit noter un air entier sur la même ligne, en changeant la *clef* à chaque degré. La Figure 7 montre par la suite des *clefs* la suite des Notes *re fa la ut mi sol si re*, montant de Tierce en Tierce, & toutes placées sur la même

ligne. La Figure suivante 8 représente sur la suite des mêmes *clefs* la Note *ut* qui paroît descendre de Tierce en Tierce sur toutes les lignes de la Portée, & au-delà, & qui cependant, au moyen des changemens de *clef*, garde toujours l'Unisson. C'est sur des exemples semblables qu'on doit s'exercer pour connoître au premier coup-d'œil le jeu de toutes les *clefs*.

Il y a deux de leurs positions, savoir, la *clef* de *sol* sur la premiere ligne, & la *clef* de *fa* sur la troisieme, dont l'usage paroît s'abolir de jour en jour. La premiere peut sembler moins nécessaire puisqu'elle ne rend qu'une position toute semblable à celle de *fa* sur la quatrieme ligne, dont elle differe pourtant de deux Octaves. Pour la *clef* de *fa*, il est évident qu'en l'ôtant tout-à-fait de la troisieme ligne, on n'aura plus de position équivalente, & que la composition du Clavier, qui est complette aujourd'hui, deviendra par-là défectueuse.

CLEF TRANSPOSÉE. On appelle ainsi toute *clef* armée de Dièses ou de Bémols. Ces signes y servent à changer le lieu des deux semi-Tons de l'Octave, comme je l'ai expliqué au mot *Bémol*, & à établir l'ordre naturel de la Gamme, sur quelque degré de l'échelle qu'on veuille choisir.

La nécessité de ces altérations naît de la similitude des modes dans tous les Tons : car comme il n'y a qu'une formule pour le mode majeur, il faut que tous les degrés de ce mode se trouvent ordonnés de la même façon sur leur Tonique; ce qui ne peut se faire qu'à l'aide des Dièses ou des Bémols. Il en est de même du mode mineur; mais comme la même combinaison qui donne la formule pour un Ton majeur, la donne aussi pour un Ton mineur sur une autre Tonique, (Voyez MODES) il s'en suit que pour les vingt-quatre modes il suffit de douze combinaisons : or si avec la Gamme naturelle on compte six modifications par Dièses & cinq par Bémols, ou six par Bémols & cinq par Dièses, on trouvera ces douze combinaisons auxquelles se bornent toutes les variétés possibles de Tons & de Modes dans le systême établi.

J'explique, aux mots *Dièse* & *Bémol*, l'ordre selon lequel ils doivent être placés à la *clef.* Mais pour transposer tout d'un coup la *clef* convenablement à un Ton ou mode quelconque, voici une formule générale trouvée par M. de Boisgelou, Conseiller au Grand-Conseil, & qu'il a bien voulu me communiquer.

Prenant l'*ut* naturel pour terme de comparaison, nous appellerons Intervalles mineurs la Quarte *ut fa*, & tous les Intervalles du même *ut* à une Note bémolisée quelconque; tout autre Intervalle est majeur. Remarquez qu'on ne doit pas prendre par Dièse la Note supérieure d'un Intervalle majeur; parce qu'alors on feroit un Intervalle superflu: mais il faut chercher la même chose par Bémol; ce qui donnera un Intervalle mineur. Ainsi l'on ne composera pas en *la* Dièse, parce que la Sixte *ut la* étant majeure naturellement, deviendroit superflue par ce Dièse; mais on prendra la Note *si* Bémol, qui donne la même touche par un Intervalle mineur; ce qui rentre dans la regle.

On trouvera, (*Planche* N, *Figure* 5) une Table des douze Sons de l'Octave divisée par Intervalles majeurs & mineurs, sur laquelle on transposera la *clef* de la maniere suivante, selon le Ton & le Mode où l'on veut composer.

Ayant pris une de ces douze Notes pour Tonique ou fondamentale, il faut voir d'abord si l'Intervalle qu'elle fait avec *ut* est majeur ou mineur: s'il est majeur, il faut des Dièses; s'il est mineur, il faut des Bémols. Si cette Note est l'*ut* lui-même, l'Intervalle est nul, il ne faut ni Bémol ni Dièse.

Pour déterminer à présent combien il faut de Dièses ou de Bémols, soit *a* le nombre qui exprime l'Intervalle d'*ut* à la Note en question. La formule par Dièses sera $\dfrac{a - 1 \times 2}{7}$, & le reste donnera le nombre des Dièses qu'il faut mettre à la *clef.* La formule par Bémol sera $\dfrac{a - 1 \times 5}{7}$

& le reste sera le nombre de Bémols qu'il faut mettre à la *clef*.

Je veux, par exemple, composer en *la* mode majeur. Je vois d'abord qu'il faut des Dièses, parce que *la* fait un Intervalle majeur avec *ut*. L'Intervalle est une Sixte dont le nombre est 6; j'en retranche 1; je multiplie le reste 5 par 2, & du produit 10 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai le reste 3 qui marque le nombre de Dièses dont il faut armer la *clef* pour le Ton majeur de *la*.

Que si je veux prendre *fa* mode majeur, je vois, par la Table, que l'Intervalle est mineur, & qu'il faut par conséquent des Bémols. Je retranche donc 1 du nombre 4 de l'Intervalle; je multiplie par 5 le reste 3, & du produit 15 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai 1 de reste: c'est un Bémol qu'il faut mettre à la *clef*.

On voit par-là que le nombre des Dièses ou des Bémols de la *clef* ne peut jamais passer six, puisqu'ils doivent être le reste d'une division par sept.

Pour les Tons mineurs, il faut appliquer la même formule des Tons majeurs, non sur la Tonique, mais sur la Note qui est une Tierce mineure au-dessus de cette même Tonique, sur sa Médiante.

Ainsi, pour composer en *si* mode mineur, je transposerai la *clef* comme pour le Ton majeur de *re*. Pour *fa* Dièse mineur, je la transposerai comme pour *la* majeur, &c.

Les Musiciens ne déterminent les Transpositions qu'à force de pratique, ou en tâtonnant; mais la regle que je donne est démontrée, générale & sans exception.

COMARCHIOS, sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

COMMA, *s. m.* Petit Intervalle qui se trouve, dans quelques cas, entre deux Sons produits sous le même nom par des progressions différentes.

On distingue trois especes de *comma*: 1°. Le mineur dont la raison est de 2025 à 2048; ce qui est la quantité dont le *si* Dièse, quatrieme Quinte de *sol* Dièse pris comme Tierce majeure de *mi*, est surpassé par l'*ut* naturel qui lui

correſpond. Ce *comma* eſt la différence du ſemi-Ton majeur au ſemi-Ton moyen.

2°. Le *comma* majeur eſt celui qui ſe trouve entre le *mi* produit par la progreſſion triple, comme quatrieme Quinte en commençant par *ut*, & le même *mi*, ou ſa replique, conſidéré comme Tierce majeure de ce même *ut*. La raiſon en eſt de 80 à 81. C'eſt le *comma* ordinaire, & il eſt la différence du Ton majeur au Ton mineur.

3°. Enfin le *comma* maxime, qu'on appelle *comma* de Pythagore, a ſon rapport de 524288 à 531441, & il eſt l'excès du *ſi* Dièſe produit par la progreſſion triple comme douzieme Quinte de l'*ut* ſur le même *ut* élevé par ſes Octaves au degré correſpondant

Les Muſiciens entendent par *comma* la huitieme ou la neuvieme partie d'un Ton, la moitié de ce qu'ils appellent un quart-de-Ton. Mais on peut aſſurer qu'ils ne ſavent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainſi, puiſque pour des oreilles comme les nôtres un ſi petit Intervalle n'eſt appréciable que par le calcul. (Voyez INTERVALLE.)

COMPAIR, *adj. corrélatif de lui-même.* Les Tons *compairs* dans le Plain-Chant, ſont l'authente & le plagal qui lui correſpond. Ainſi le premier Ton eſt *compair* avec le ſecond; le troiſieme avec le quatrieme, & ainſi de ſuite: chaque Ton pair eſt *compair* avec l'impair qui le précede. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

COMPLÉMENT d'un Intervalle, eſt la quantité qui lui manque pour arriver à l'Octave: ainſi la Seconde & la Septieme, la Tierce & la Sixte, la Quarte & la Quinte, ſont *complémens* l'une de l'autre. Quand il n'eſt queſtion que d'un Intervalle, *complément* & *renverſement* ſont la même choſe. Quant aux eſpèces, le juſte eſt *complément* du juſte, le majeur du mineur, le ſuperflu du diminué, & réciproquement. (Voyez INTERVALLE.)

COMPOSÉ, *adj.* Ce mot a trois ſens en muſique; deux par rapport aux Intervalles & un par rapport à la meſure.

I. Tout Intervalle qui paſſe l'étendue de l'Octave eſt un Intervalle *composé*, parce qu'en retranchant l'Octave on ſimplifie

plifie l'Intervalle fans le changer. Ainfi la Neuvieme, la Dixieme, la Douzieme, font des Intervalles *compofés*; le premier, de la Seconde & de l'Octave; le deuxieme, de la Tierce & de l'Octave; le troifieme, de la Quinte & de l'Octave, *&c.*

II. Tout Intervalle qu'on peut divifer muficalement en deux Intervalles, peut encore être confidéré comme *compofé*. Ainfi la Quinte eft *compofée* de deux Tierces; la Tierce de deux Secondes; la Seconde majeure, de deux femi-Tons; mais le femi-Ton n'eft point *compofé*, parce qu'on ne peut plus le divifer ni fur le Clavier ni par Notes. C'eft le fens du difcours qui, des deux précédentes acceptions, doit déterminer celle felon laquelle un Intervalle eft dit *compofé*.

III. On appelle *Mefures compofées* toutes celles qui font défignées par deux chiffres. (Voyez MESURE.)

COMPOSER, *v. a.* Inventer de la Mufique nouvelle, felon les regles de l'art.

COMPOSITEUR, *f. m.* Celui qui compofe de la mufique ou qui fait les regles de la compofition. Voyez, au mot COMPOSITION, l'expofé des connoiffances néceffaires pour favoir compofer. Ce n'eft pas encore affez pour former un vrai *Compofiteur.* Toute la fcience poffible ne fuffit point fans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puiffe faire, quelque acquis que l'on puiffe avoir, il faut être né pour cet art; autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en eft du *Compofiteur* comme du Poëte : fi la Nature en naiffant ne l'a formé tel;

S'il n'a reçu du Ciel l'influence fecrette,
Pour lui Phébus eft fourd & Pégafe eft rétif.

Ce que j'entends par génie n'eft point ce goût bizarre & capricieux qui feme par-tout le baroque & le difficile, qui ne fait orner l'harmonie qu'à force de diffonances, de contraftes & de bruit. C'eft ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *Compofiteur* malgré lui, qui lui infpire incef-

famment des chants nouveaux & toujours agréables, des expressions vives, naturelles & qui vont au cœur; une harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce & pare le chant sans l'étouffer. C'est ce divin guide qui a conduit Corelli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'harmonie; Leo, Pergolèse, Hasse, Terradéglias, Galuppi, dans celui du bon goût & de l'expression.

COMPOSITION, *s. f.* C'est l'art d'inventer & d'écrire des chants, de les accompagner d'une harmonie convenable, de faire, en un mot, une Piece complette de musique avec toutes ses Parties.

La connoissance de l'harmonie & de ses regles est le fondement de la *composition*. Sans doute il faut savoir remplir des Accords, préparer, sauver des dissonances, trouver des basses-fondamentales & posséder toutes les autres petites connoissances élémentaires; mais avec les seules regles de l'harmonie on n'est pas plus près de savoir la *composition*, qu'on ne l'est d'être un Orateur avec celles de la Grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien connoître la portée & le caractere des Voix & des Instrumens, les chants qui sont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas; sentir le caractere des différentes mesures, celui des différentes modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos; savoir toutes les regles particulieres établies par convention, par goût, par caprice ou par pédanterie, comme les Fugues, les Imitations, les sujets contraints, *&c.* Toutes ces choses ne sont encore que des préparatifs à la *composition* : mais il faut trouver en soi-même la source des beaux chants, de la grande harmonie, les Tableaux, l'expression; être enfin capable de saisir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en suivre les convenances de toute espèce, & de se remplir de l'esprit du Poëte sans s'amuser à courir après les mots. C'est avec raison que nos Musiciens ont donné le nom de paroles aux Poëmes qu'ils mettent en chant. On voit bien, par leur maniere de les rendre, que ce ne sont en effet pour eux que des

paroles. Il ſemble, ſur-tout depuis quelques années, que les regles des Accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, & que l'harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'art en général. Tous nos Artiſtes ſavent le rempliſſage; à peine en avons-nous qui ſachent la *compoſition*.

Au reſte, quoique les regles fondamentales du Contrepoint ſoient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur ſelon le nombre des Parties; car à meſure qu'il y a plus de Parties, la *compoſition* devient plus difficile, & les regles ſont moins ſéveres. La *compoſition* à deux Parties s'appelle *Duo*, quand les deux Parties chantent également, c'eſt-à-dire, quand le ſujet ſe trouve partagé entr'elles. Que ſi le ſujet eſt dans une partie ſeulement, & que l'autre ne faſſe qu'accompagner, on appelle alors la premiere *Récit* ou *Solo*; & l'autre *Accompagnement* ou *Baſſe-continue*, ſi c'eſt une Baſſe. Il en eſt de même du *Trio* ou de la *compoſition* à trois Parties, du *Quatuor*, du *Quinte*, &c. (Voyez ces mots.)

On donne auſſi le nom de *compoſitions* aux Pieces mêmes de muſique faites dans les regles de la *compoſition* : c'eſt pourquoi les *Duo*, *Trio*, *Quatuor* dont je viens de parler s'appellent des *compoſitions*.

On compoſe ou pour les Voix ſeulement, ou pour les Inſtrumens, ou pour les Inſtrumens & les Voix. Le Plain-Chant & les Chanſons ſont les ſeules *compoſitions* qui ne ſoient que pour les Voix; encore y joint-on ſouvent quelque Inſtrument pour les ſoutenir. Les *compoſitions* inſtrumentales ſont pour un Chœur d'Orcheſtre, & alors elles s'appellent *Symphonies*, *Concerts*; ou pour quelque eſpece particuliere d'Inſtrument, & elles s'appellent *Pieces*, *Sonates*. (Voyez ces mots.)

Quant aux *compoſitions* deſtinées pour les Voix & pour les Inſtrumens, elles ſe diviſent communément en deux eſpèces principales; ſavoir Muſique Latine ou Muſique d'Egliſe, & Muſique Françoiſe. Les Muſiques deſtinées pour l'Egliſe, ſoit Pſeaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, portent en général le nom de *Mottets*. (Voyez MOTTET.)

La Musique Françoise se divise encore en Musique de Théâtre, comme nos Opéra, & en Musique de Chambre, comme nos Cantates ou Cantatilles. (Voyez CANTATE, OPÉRA.)

Généralement la *composition* Latine passe pour demander plus de science & de regles, & la Françoise plus de génie & de goût.

Dans une *composition*, l'auteur a pour sujet le Son physiquement considéré, & pour objet le seul plaisir de l'oreille; ou bien il s'éleve à la musique imitative & cherche à émouvoir ses auditeurs par des effets moraux. Au premier égard il suffit qu'il cherche de beaux Sons & des Accords agréables; mais au second il doit considérer la musique par ses rapports aux accens de la voix humaine, & par les conformités possibles entre les Sons harmoniquement combinés & les objets imitables. On trouvera dans l'article *Opéra* quelques idées sur les moyens d'élever & d'ennoblir l'art, en faisant, de la musique, une langue plus éloquente que le discours même.

CONCERT, *s. m.* Assemblée de Musiciens qui exécutent des pieces de musique vocale & instrumentale. On ne se sert gueres du mot *concert* que pour une assemblée d'au moins sept ou huit Musiciens, & pour une musique à plusieurs parties. Quant aux Anciens, comme ils ne connoissoient pas le Contre-point, leurs *concerts* ne s'exécutoient qu'à l'Unisson ou à l'Octave; & ils en avoient rarement ailleurs qu'aux Théâtres & dans les Temples.

CONCERT SPIRITUEL. *Concert* qui tient lieu de Spectacle public à Paris, durant le temps que les autres Spectacles sont fermés. Il est établi au Château des Tuileries; les Concertans y sont très nombreux & la Salle est fort bien décorée. On y exécute des Mottets, des Symphonies, & l'on se donne aussi le plaisir d'y défigurer de temps en temps quelques airs Italiens.

CONCERTANT, *adj.* Parties *concertantes* sont, selon l'Abbé Brossart, celles qui ont quelque chose à réciter dans

une piece ou dans un *concert*, & ce mot sert à les distinguer des Parties qui ne sont que de Chœur.

Il est vieilli dans ce sens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujourd'hui Parties Récitantes : mais on se sert de celui de *concertant* en parlant du nombre de Musiciens qui exécutent dans un *concert*, & l'on dira : *Nous étions vingt-cinq* Concertans *Une assemblée de huit à dix* Concertans.

CONCERTO, *s. m.* Mot Italien francisé, qui signifie généralement une Symphonie faite pour être exécutée par tout un Orchestre ; mais on appelle plus particulierement *concerto*, une Piece faite pour quelque instrument particulier, qui joue seul de temps en temps avec un simple accompagnement, après un commencement en grand Orchestre ; & la Piece continue ainsi toujours alternativement entre le même instrument récitant, & l'Orchestre en Chœur. Quant aux *concerto* où tout se joue en Rippiéno, & où nul instrument ne récite, les François les appellent quelquefois *Trio*, & les Italiens *Simfonie*.

CONCORDANT, ou *Basse-Taille*, ou *Baryton* ; celle des Parties de la musique qui tient le milieu entre la Taille & la Basse. Le nom de *concordant* n'est gueres en usage que dans les musiques d'Eglise, non plus que la Partie qu'il désigne. Par-tout ailleurs cette Partie s'appelle Basse-Taille & se confond avec la Basse. Le *concordant* est proprement la Partie qu'en Italie on appelle *Tenor*. (Voyez PARTIES.)

CONCOURS, *s. m.* Assemblée de Musiciens & de Connoisseurs autorisés, dans laquelle une place vacante de Maître de Musique ou d'Organiste est emportée, à la pluralité des suffrages, par celui qui a fait le meilleur Mottet, ou qui s'est distingué par la meilleure exécution.

Le *concours* étoit en usage autrefois dans la plupart des Cathédrales ; mais dans ces temps malheureux où l'esprit d'intrigue s'est emparé de tous les états, il est naturel que le *concours* s'abolisse insensiblement, & qu'on lui substitue des moyens plus aisés de donner à la faveur ou à l'intérêt, le prix qu'on doit au talent & au mérite.

CONJOINT, *adj.* Tétracorde *conjoint* est, dans l'ancienne

musique, celui dont la corde la plus grave est à l'Unisson de la corde la plus aigüe du Tétracorde qui est immédiatement au-dessus de lui; ou dont la corde la plus aigüe est à l'Unisson de la plus grave du Tétracorde qui est immédiatement au-dessus de lui. Ainsi, dans le système des Grecs, tous les cinq Tétracordes sont *conjoints* par quelque côté; savoir, 1°. le Tétracorde Méson *conjoint* au Tétracorde Hypaton; 2°. le Tétracorde Synnéménon *conjoint* au Tétracorde Méson; 3°. le Tétracorde Hyperboléon *conjoint* au Tétracorde Diézeugménon : & comme le Tétracorde auquel un autre étoit *conjoint* lui étoit *conjoint* réciproquement, cela eût fait en tout six Tétracordes; c'est-à-dire, plus qu'il n'y en avoit dans le système, si le Tétracorde Méson étant *conjoint* par ses deux extrémités, n'eût été pris deux fois pour une.

Parmi nous, *conjoint* se dit d'un Intervalle ou Degré. On appelle Degrés *conjoints* ceux qui sont tellement disposés entr'eux que le Son le plus aigu du Degré inférieur, se trouve à l'Unisson du Son le plus grave du Degré supérieur. Il faut de plus qu'aucun des Degrés *conjoints* ne puisse être partagé en d'autres Degrés plus petits, mais qu'ils soient eux-mêmes les plus petits qu'il soit possible; savoir ceux d'une seconde. Ainsi ces deux Intervalles *ut re*, & *re mi* sont *conjoints*; mais *ut re* & *fa sol* ne le sont pas, faute de la premiere condition; *ut mi* & *mi sol* ne le sont pas non plus, faute de la seconde.

Marche par Degrés *conjoints* signifie la même chose que Marche Diatonique. (Voyez *Degré*, *Diatonique*.)

CONJOINTES, *s. f.* Tétracorde des *conjointes*. (Voyez Synnéménon.)

CONNEXE, *adj.* Terme de Plain-Chant. (Voyez Mixte.)

CONSONNANCE. *s. f.* C'est, selon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou plusieurs Sons entendus à la fois; mais on restreint communément la signification de ce terme aux Intervalles formés par deux Sons, dont l'Accord plaît à l'oreille, & c'est en ce sens que j'en parlerai dans cet article.

De cette infinité d'Intervalles qui peuvent divifer les Sons, il n'y en a qu'un très petit nombre qui faffent des *confonnances*; tous les autres choquent l'oreille & font appellés pour cela *diffonances*. Ce n'eft pas que plufieurs de celles-ci ne foient employées dans l'harmonie; mais elles ne le font qu'avec des précautions dont les *confonnances*, toujours agréables par elles-mêmes, n'ont pas également befoin.

Les Grecs n'admettoient que cinq *confonnances*; favoir, l'Octave, la Quinte, la Douzieme qui eft la réplique de la Quinte; la Quarte, & l'Onzieme qui eft fa réplique. Nous y ajoutons les Tierces & les Sixtes majeures & mineures, les Octaves doubles & triples, & en un mot, les diverfes répliques de tout cela fans exception, felon toute l'étendue du fyftême.

On diftingue les *confonnances* en parfaites ou juftes, dont l'Intervalle ne varie point; & en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *confonnances* parfaites font l'Octave, la Quinte & la Quarte; les imparfaites font les Tierces & les Sixtes.

Les *confonnances* fe divifent encore en fimples & compofées. Il n'y a de *confonnances* fimples que la Tierce & la Quarte : car la Quinte, par exemple, eft compofée de deux Tierces; la Sixte eft compofée de Tierce & de Quarte, &c.

Le caractere phyfique des *confonnances* fe tire de leur production dans un même Son, ou, fi l'on veut, du frémiffement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entr'elles un Intervalle d'Octave ou de Douzieme qui eft l'Octave de la Quinte, ou de Dix-feptieme majeure qui eft la double Octave de la Tierce majeure, fi l'on fait fonner la plus grave, l'autre frémit & réfonne. A l'égard de la Sixte majeure & mineure, de la Tierce mineure, de la Quinte & de la Tierce majeure fimples, qui toutes font des combinaifons & des renverfemens des précédentes *confonnances*, elles fe trouvent non directement, mais entre les diverfes cordes qui frémiffent au même Son.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à fon octave *ut*, à la Quinte *fol* de cette octave, à la Tierce *mi* de la

double octave, même aux octaves de tout cela, frémiront toutes & résonneront à la fois, & quand la premiere corde seroit seule, on distingueroit encore tous ces Sons dans sa résonnance. Voilà donc l'octave, la Tierce majeure, & la Quinte directes. Les autres *consonnances* se trouvent aussi par combinaisons, savoir, la Tierce mineure, du *mi* au *sol*; la Sixte mineure, du même *mi* à l'*ut* d'en haut; la Quarte, du *sol* à ce même *ut*; & la Sixte majeure, du même *sol* au *mi* qui est au-dessus de lui.

Telle est la génération de toutes les *consonnances*. Il s'agiroit de rendre raison des Phénomenes.

Premierement, le frémissement des cordes s'explique par l'action de l'air & le concours des vibrations. (Voyez Unisson.) 2°. Que le son d'une corde soit toujours accompagné de ses harmoniques, (Voyez ce mot) cela paroît une propriété du son qui dépend de sa nature, qui en est inséparable, & qu'on ne sauroit expliquer qu'avec des hypothèses qui ne sont pas sans difficulté. La plus ingénieuse qu'on ait jusqu'à présent imaginée sur cette matiere est, sans contredit, celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait son profit.

3°. A l'égard du plaisir que les *consonnances* font à l'oreille à l'exclusion de tout autre Intervalle, on en voit clairement la source dans leur génération. Les *consonnances* naissent toutes de l'accord parfait, produit par un Son unique; & réciproquement l'accord parfait se forme par l'assemblage des *consonnances*. Il est donc naturel que l'Harmonie de cet accord se communique à ses parties; que chacune d'elles y participe, & que tout autre intervalle qui ne fait pas partie de cet accord n'y participe pas. Or, la nature qui a doué les objets de chaque sens de qualités propres à le flatter, a voulu qu'un Son quelconque fût toujours accompagné d'autres Sons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumiere fût toujours formé des plus belles couleurs. Que si l'on presse la question, & qu'on demande encore d'où naît le plaisir que cause l'accord parfait à l'oreille, tandis qu'elle est choquée du concours de tout autre Son; que pourroit-on

répondre à cela, sinon de demander à son tour pourquoi le verd plutôt que le gris réjouit la vue, & pourquoi le parfum de la rose enchante, tandis que l'odeur du pavot déplaît.

Ce n'est pas que les Physiciens n'aient expliqué tout cela; & que n'expliquent-ils point? Mais que toutes ces explications sont conjecturales, & qu'on leur trouve peu de solidité quand on les examine de près! Le Lecteur en jugera par l'exposé des principales, que je vais tâcher de faire en peu de mots.

Ils disent donc que la sensation du Son étant produite par les vibrations du corps sonore, propagées jusqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps, lorsque deux Sons se font entendre ensemble, l'oreille est affectée à la fois de leurs diverses vibrations. Si ces vibrations sont isochrones, c'est-à-dire qu'elles s'accordent à commencer & finir en même-temps, ce concours forme l'Unisson, & l'oreille, qui saisit l'accord de ces retours égaux & bien concordans, en est agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux Sons sont doubles en durée de celles de l'autre, durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en fera précisément deux, & à la troisieme ils partiront ensemble. Ainsi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec chaque vibration du grave; & cette fréquente concordance qui constitue l'octave, selon eux, moins douce que l'Unisson, le sera plus qu'aucune autre *consonnance*. Après vient la Quinte dont l'un des Sons fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois; de sorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troisieme vibration de l'aigu; ensuite la double octave, dont l'un des Sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant seulement à chaque quatrieme vibration de l'aigu: pour la Quarte, les vibrations se répondent de quatre en quatre à l'aigu, & de trois en trois au grave: celles de la Tierce majeure sont comme 4 & 5, de la Sixte majeure 3 & 5, de la Tierce mineure comme 5 & 6, & de la Sixte mineure comme 5 & 8. Au-delà de ces nombres, il n'y a plus que leurs multiples qui produisent des *consonnances*, c'est-à-dire des octaves de celles-ci; tout le reste est dissonant.

D'autres trouvant l'octave plus agréable que l'uniſſon, & la Quinte plus agréable que l'Octave, en donnent pour raiſon que les retours égaux des vibrations dans l'uniſſon, & leur concours trop fréquent dans l'octave, confondent, identifient les Sons & empêchent l'oreille d'en appercevoir la diverſité. Pour qu'elle puiſſe, avec plaiſir, comparer les Sons, il faut bien, diſent-ils, que les vibrations s'accordent par intervalles, mais non pas qu'elles ſe confondent trop ſouvent; autrement au lieu de deux Sons on croiroit n'en entendre qu'un, & l'oreille perdroit le plaiſir de la comparaiſon. C'eſt ainſi que du même principe on déduit à ſon gré le pour & le contre, ſelon qu'on juge que les expériences l'exigent.

Mais premierement toute cette explication n'eſt, comme on voit, fondée que ſur le plaiſir qu'on prétend que reçoit l'ame par l'organe de l'ouïe, du concours des vibrations; ce qui, dans le fond, n'eſt déjà qu'une pure ſuppoſition. De plus, il faut ſuppoſer encore, pour autoriſer ce ſyſtême, que la premiere vibration de chacun des deux corps ſonores commence exactement avec celle de l'autre; car de quelque peu que l'une précédât, elles ne concourroient plus dans le rapport déterminé, peut-être même ne concourroient-elles jamais, & par conſéquent l'intervalle ſenſible devroit changer; la *conſonnance* n'exiſteroit plus ou ne feroit plus la même. Enfin il faut ſuppoſer que les diverſes vibrations des deux Sons d'une *conſonnance*, frappent l'organe ſans confuſion, & tranſmettent au cerveau la ſenſation de l'accord ſans ſe nuire mutuellement : choſe difficile à concevoir & dont j'aurai occaſion de parler ailleurs.

Mais ſans diſputer ſur tant de ſuppoſitions, voyons ce qui doit s'enſuivre de ce ſyſtême. Les vibrations ou les Sons de la derniere *conſonnance*, qui eſt la Tierce mineure, ſont comme 5 & 6, & l'accord en eſt fort agréable. Que doit-il naturellement réſulter de deux autres ſons dont les vibrations ſeroient entr'elles comme 6 & 7? une *conſonnance* un peu moins harmonieuſe, à la vérité, mais encore aſſez agréable, à cauſe de la petite différence des raiſons; car elles ne dif-

férent que d'un trente-sixieme. Mais qu'on me dise comment il se peut faire que deux Sons, dont l'un fait cinq vibrations pendant que l'autre en fait 6, produisent une *consonnance* agréable, & que deux Sons, dont l'un fait 6 vibrations pendant que l'autre en fait 7, produisent une dissonnance aussi dure. Quoi ! dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de six en six, & mon oreille est charmée ; dans l'autre elles s'accordent de sept en sept, & mon oreille est écorchée ! Je demande encore comment il se fait qu'après cette premiere dissonnance, la dureté des autres n'augmente pas en raison de la composition des rapports ? pourquoi, par exemple, la dissonnance qui résulte du rapport de 89 à 90, n'est pas beaucoup plus choquante que celle qui résulte du rapport de 12 à 13 ? Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations étoit la cause du degré de plaisir ou de peine que me font les accords, l'effet seroit proportionné à cette cause, & je n'y trouve aucune proportion. Donc ce plaisir & cette peine ne viennent point de-là.

Il reste encore à faire attention aux altérations dont une *consonnance* est susceptible sans cesser d'être agréable à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entiérement le concours périodique des vibrations, & que ce concours même devienne plus rare à mesure que l'altération est moindre. Il reste à considérer que l'accord de l'orgue ou du clavecin ne devroit offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus horrible, que ces instrumens seroient accordés avec plus de soin, puisqu'excepté l'octave il ne s'y trouve aucune *consonnance* dans son rapport exact.

Dira-t-on qu'un rapport approché est supposé tout-à-fait exact, qu'il est reçu pour tel par l'oreille, & qu'elle supplée par instinct ce qui manque à la justesse de l'accord? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement & d'appréciation, par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés, & en rejette d'autres selon la diverse nature des *consonnances* ? Dans l'unisson, par exemple, l'oreille ne supplée rien ; il est juste ou faux, point de milieu.

De même encore dans l'octave, si l'intervalle n'est exact, l'oreille est choquée ; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la Quinte, & moins dans la Tierce majeure ? Une explication vague, sans preuve, & contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raison de ces différences.

Le Philosophe qui nous a donné des principes d'accoustique, laissant à part tous ces concours de vibrations, & renouvellant sur ce point le système de Descartes, rend raison du plaisir que les *consonnances* font à l'oreille par la simplicité des rapports qui sont entre les Sons qui les forment. Selon cet auteur, & selon Descartes, le plaisir diminue à mesure que ces rapports deviennent plus composés; & quand l'esprit ne les saisit plus, ce sont de véritables dissonnances : ainsi c'est une opération de l'esprit qu'ils prennent pour le principe du sentiment de l'harmonie. Dailleurs, quoique cette hypothese s'accorde avec le résultat des premieres divisions harmoniques, & qu'elle s'étende même à d'autres phénomenes qu'on remarque dans les beaux-arts, comme elle est sujette aux mêmes objections que la précédente, il n'est pas possible à la raison de s'en contenter.

Celle de toutes qui paroît la plus satisfaisante, a pour auteur M. Estève, de la Société Royale de Montpellier. Voici là-dessus comment il raisonne.

Le sentiment du Son est inséparable de celui de ses harmoniques ; & puisque tout Son porte avec soi ses harmoniques, ou plutôt son accompagnement, ce même accompagnement est dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le Son le plus simple une gradation de Sons qui sont & plus foibles & plus aigus, qui adoucissent, par nuances, le Son principal, & le font perdre dans la grande vîtesse des Sons les plus hauts. Voilà ce que c'est qu'un Son ; l'accompagnement lui est essentiel, en fait la douceur & la mélodie. Ainsi toutes les fois que cet adoucissement, cet accompagnement, ces harmoniques, seront renforcés & mieux développés, les Sons seront plus mélodieux, les nuances mieux soutenues. C'est une perfection, & l'ame y doit être sensible.

Or *les consonnances* ont cette propriété que les harmoniques de chacun des deux Sons concourant avec les harmoniques de l'autre, ces harmoniques se soutiennent mutuellement, deviennent plus sensibles, durent plus long-temps, & rendent ainsi plus agréable l'accord des Sons qui les donnent.

Pour rendre plus claire l'application de ce principe, monsieur Estève a dressé deux tables, l'une des *consonnances* & l'autre des dissonnances qui sont dans l'ordre de la Gamme; & ces tables sont tellement disposées, qu'on voit dans chacune le concours ou l'opposition des harmoniques des deux Sons qui forment chaque intervalle.

Pour la table des *consonnances*, on voit que l'accord conserve presque tous ses harmoniques; & c'est la raison de l'identité qu'on suppose, dans la pratique de l'harmonie, entre les deux Sons de l'octave : on voit que l'accord de la Quinte ne conserve que trois harmoniques, que la Quarte n'en conserve que deux, qu'enfin les *consonnances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la Sixte majeure qui en porte deux.

Par la table des dissonances on voit qu'elles ne se conservent aucun harmonique, excepté la seule septieme mineure qui conserve sa quatrieme harmonique; savoir; la Tierce majeur de la troisieme octave de son aigu.

De ces observations, l'auteur conclud que, plus entre deux Sons il y aura d'harmoniques concourans, plus l'accord en sera agréable, & voilà les *consonnances* parfaites.

Plus il y aura d'harmoniques détruits, moins l'ame sera satisfaite de ces accords; voilà les *consonnances* imparfaites. Que s'il arrive enfin qu'aucun harmonique ne soit conservé, les Sons seront privés de leur douceur & de leur mélodie; ils seront aigres & comme décharnés : l'ame s'y refusera, & au lieu de l'adoucissement qu'elle éprouvoit dans les *consonnances*, ne trouvant par-tout qu'une rudesse soutenue, elle éprouvera un sentiment d'inquiétude désagréable, qui est l'effet de la dissonance.

Cette hypothèse est, sans contredit, la plus simple, la plus naturelle, la plus heureuse de toutes : mais elle laisse pourtant encore quelque chose à desirer pour le contentement de l'esprit, puisque les causes qu'elle assigne ne sont pas toujours proportionnelles aux différences des effets ; que, par exemple, elle confond dans la même cathégorie la Tierce mineure & la septieme mineure, comme réduites également à un seul harmonique, quoique l'une soit *consonnante*, l'autre dissonante, & que l'effet, à l'oreille, en soit très différent.

A l'égard du principe d'harmonie, imaginé par M. Sauveur, & qu'il faisoit consister dans les battemens, comme il n'est en nulle façon soutenable, & qu'il n'a éte adopté de personne, je ne m'y arrêterai pas ici, & il suffira de renvoyer le lecteur à ce que j'en ai dit au mot BATTEMENS.

CONSONNANT, *adj.* Un intervalle *consonnant* est celui qui donne une consonnance ou qui en produit l'effet ; ce qui arrive en certains cas, aux dissonances par la force de la modulation. Un accord *consonnant* est celui qui n'est composé que de consonnances.

CONTRA, *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à la partie qu'on appelloit plus communément *Altus*, & qu'aujourd'hui nous nommons *Haute - Contre.* (Voyez HAUTE-CONTRE.)

CONTRAINT, *adj.* Ce mot s'applique, soit à l'harmonie, soit au chant, soit à la valeur des notes, quand, par la nature du dessein, on s'est assujetti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois parties. (Voyez BASSE-CONTRAINTE.)

CONTRASTE, *s. m.* Opposition de caracteres. Il y a *contraste* dans une piece de musique, lorsque le mouvement passe du lent au vîte, ou du vîte au lent ; lorsque le diapason de la mélodie passe du grave a l'aigu, ou de l'aigu au grave ; lorsque le chant passe du doux au fort, ou du fort au doux ; lorsque l'accompagnement passe du simple au figuré, ou du figuré au simple ; enfin lorsque l'harmonie a des jours & des pleins alternatifs : & le *contraste* le plus

parfait eſt celui qui réunit à la fois toutes ces oppoſitions.

Il eſt très ordinaire aux compoſiteurs qui manquent d'invention d'abuſer du *contraſte*, & d'y chercher, pour nourrir l'attention, les reſſources que leur génie ne leur fournit pas. Mais le *contraſte*, employé à propos & ſobrement ménagé, produit des effets admirables.

CONTRA-TENOR. Nom donné, dans les commencemens du contre-point, à la partie qu'on a depuis nommée *Tenor* ou *Taille*, (Voyez TAILLE.)

CONTRE-CHANT, *ſ. m.* Nom donné par Gerſon & par d'autres à ce qu'on appelloit alors plus communément *Déchant*, ou *Contre-point.* (Voyez ces mots.)

CONTRE-DANSE. Air d'une ſorte de danſe de même nom, qui s'exécute à quatre, à ſix & à huit perſonnes, & qu'on danſe ordinairement dans les Bals après les menuets, comme étant plus gaie & occupant plus de monde. Les airs des *contre-danſes* ſont le plus ſouvent à deux temps; ils doivent être bien cadencés, brillans & gais, & avoir cependant beaucoup de ſimplicité; car comme on les reprend très ſouvent, ils deviendroient inſupportables, s'ils étoient chargés. En tout genre les choſes les plus ſimples ſont celles dont on ſe laſſe le moins.

CONTRE-FUGUE ou FUGUE RENVERSÉE, *ſ. f.* Sorte de Fugue dont la marche eſt contraire à celle d'une autre Fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainſi quand la Fugue s'eſt fait entendre en montant de la Tonique à la Dominante, ou de la Dominante à la Tonique, la *Contre-Fugue* doit ſe faire entendre en deſcendant de la Dominante à la Tonique, ou de la Tonique à la Dominante, *& vice verſâ.* Du reſte ſes regles ſont entièrement ſemblables à celles de la Fugue. (Voyez FUGUE.)

CONTRE-HARMONIQUE, *adj.* Nom d'une ſorte de proportion. (Voyez PROPORTION.)

CONTRE-PARTIE, *ſ. f.* Ce terme ne s'emploie en muſique que pour ſignifier une des deux parties d'un Duo conſidérée relativement à l'autre.

CONTRE-POINT, *ſ. m.* C'eſt à peu-près la même choſe que *compoſition*; ſi ce n'eſt que *compoſition* peut ſe dire des chants, & d'une ſeule partie; & que *contre-point* ne ſe dit que de l'harmonie & d'une *compoſition* à deux ou pluſieurs parties différentes.

Ce mot de *contre-point* vient de ce qu'anciennement les notes ou ſignes des Sons étoient de ſimples points, & qu'en compoſant à pluſieurs parties, on plaçoit ainſi ces points l'un ſur l'autre, ou l'un contre l'autre.

Aujourd'hui le nom de *contre-point* s'applique ſpécialement aux parties ajoutées ſur un ſujet donné, pris ordinairement du plain-chant. Le ſujet peut être à la Taille ou à quelqu'autre partie ſupérieure, & l'on dit alors que le *contre-point* eſt ſous le ſujet; mais il eſt ordinairement à la baſſe, ce qui met le ſujet ſons le *contre-point*. Quand le *contre-point* eſt ſyllabique, ou note ſur note, on l'appelle *contre-point ſimple*; *contre-point figuré*, quand il s'y trouve différentes figures ou valeurs de notes, & qu'on y fait des deſſeins, des Fugues, des imitations: on ſent bien que tout cela ne peut ſe faire qu'à l'aide de la meſure, & que ce plein-chant devient alors de véritable muſique. Une compoſition faite & exécutée ainſi ſur le champ & ſans préparation ſur un ſujet donné, s'appelle *chant ſur le livre*, parce qu'alors chacun compoſe impromptu ſa partie ou ſon chant ſur le livre du chœur. (Voyez CHANT SUR LE LIVRE.)

On a long-temps diſputé ſi les anciens avoient connu le *contre-point*; mais par tout ce qui nous reſte de leur muſique & de leurs écrits principalement par les regles de pratique d'Ariſtoxéne, livre troiſieme, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

CONTRE-SENS, *ſ. m.* Vice dans lequel tombe le muſicien quand il rend une autre penſée que celle qu'il doit rendre. La muſique, dit M. d'Alembert, n'étant & ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en chant, il eſt viſible qu'on y peut tomber dans des *contre-ſens*: & ils n'y ſont gueres plus faciles à éviter que dans une véritable traduction. *Contre-ſens* dans l'expreſſion, quand la muſique

eſt

eſt triſte au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triſte, légere au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légere, &c. *Contre-ſens* dans la proſodie, lorſqu'on eſt bref ſur des ſyllabes longues, long ſur des ſyllabes breves, qu'on n'obſerve pas l'accent de la langue, &c. *Contre-ſens* dans la déclamation, lorſqu'on y exprime par les mêmes modulations des ſentimens oppoſés ou différens, lorſqu'on y rend moins les ſentimens que les mots, lorſqu'on s'y appeſantit ſur des détails ſur leſquels on doit gliſſer, lorſque les répétitions ſont entaſſées hors de propos. *Contre-ſens* dans la ponctuation, lorſque la phraſe de muſique ſe termine par une cadence parfaite dans les endroits où le ſens eſt ſuſpendu, ou forme un repos imparfait quand le ſens eſt achevé. Je parle ici des *contre-ſens* pris dans la rigueur du mot ; mais le manque d'expreſſion eſt peut-être le plus énorme de tous. J'aime encore mieux que la muſique diſe autre choſe que ce qu'elle doit dire, que de parler & ne rien dire du tout.

CONTRE-TEMPS. *ſ. m.* Meſure à *contre-temps* eſt celle où l'on pauſe ſur le temps foible, où l'on gliſſe ſur le temps fort, & où le chant ſemble être en contre-ſens avec la meſure. (Voyez SYNCOPE.)

COPISTE, *ſ. m.* Celui qui fait profeſſion de copier de la muſique.

Quelque progrès qu'ait fait l'Art Typographique, on n'a jamais pu l'appliquer à la muſique avec autant de ſuccès qu'à l'écriture, ſoit parce que les goûts de l'eſprit étant plus conſtans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vîte des mêmes livres que des mêmes chanſons ; ſoit par les difficultés particulieres que la combinaiſon des notes & des lignes ajoute à l'impreſſion de la muſique : car ſi l'on imprime premierement les portées & enſuite les notes, il eſt impoſſible de donner à leurs poſitions relatives, la juſteſſe néceſſaire ; & ſi le caractere de chaque note tient à une portion de la portée, comme dans notre muſique imprimée, les lignes s'ajuſtent ſi mal entr'elles, il faut une ſi prodigieuſe quantité de caracteres, & le tout fait un ſi vilain effet à l'œil, qu'on a quitté cette maniere avec raiſon pour lui ſubſtituer la

gravure. Mais outre que la gravure elle-même n'eſt pas exempte d'inconvéniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les parties; de mettre en partition ce que les uns voudroient en parties ſéparées, ou en parties ſéparées ce que d'autres voudroient en partition, & de n'offrir gueres aux curieux que de la muſique déja vieille qui court dans les mains de tout le monde. Enfin il eſt sûr qu'en Italie, le pays de la terre où l'on fait le plus de muſique, on a proſcrit depuis long-temps la note imprimée ſans que l'uſage de la gravure ait pu s'y établir; d'où je conclus qu'au jugement des experts celui de la ſimple *copie* eſt le plus commode.

Il eſt plus important que la muſique ſoit nettement & correctement copiée que la ſimple écriture; parce que celui qui lit & médite dans ſon cabinet, apperçoit, corrige aiſément les fautes qui ſont dans ſon livre, & que rien ne l'empêche de ſuſpendre ſa lecture ou de la recommencer; mais dans un concert où chacun ne voit que ſa Partie, & où la rapidité & la continuité de l'exécution ne laiſſent le temps de revenir ſur aucune faute, elles ſont toutes irréparables : ſouvent un morceau ſublime eſt eſtropié, l'exécution eſt interrompue ou même arrêtée, tout va de travers, par-tout manque l'enſemble & l'effet, l'auditeur eſt rebuté & l'auteur déshonoré, par la ſeule faute du *Copiſte*.

De plus, l'intelligence d'une muſique difficile dépend beaucoup de la maniere dont elle eſt copiée; car outre la netteté de la note, il y a divers moyens de préſenter plus clairement au lecteur les idées qu'on veut lui peindre & qu'il doit rendre. On trouve ſouvent la copie d'un homme plus liſible que celle d'un autre qui pourtant note plus agréablement; c'eſt que l'un ne veut que plaire aux yeux, & que l'autre eſt plus attentif aux ſoins utiles. Le plus habile *Copiſte* eſt celui dont la muſique s'exécute avec le plus de facilité, ſans que le muſicien même devine pourquoi. Tout cela m'a perſuadé que ce n'étoit pas faire un article inutile que d'expoſer un peu en détail le devoir & les ſoins d'un bon *Copiſte* : tout ce qui tend à faciliter l'exécution, n'eſt point

indifférent à la perfection d'un art dont elle est toujours le plus grand écueil. Je sens combien je vais me nuire à moi-même si l'on compare mon travail à mes regles : mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la sienne. Homme de lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en pense ; je n'ai fait que de la musique Françoise, & n'aime que Italienne ; j'ai montré toutes les miseres de la Société, quand j'étois heureux par elle : mauvais *Copiste*, j'expose ici ce que font les bons. O vérité ! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi ; qu'il ne souille en rien le culte que je t'ai voué !

Je suppose d'abord que le *copiste* est pourvu de toutes les connoissances nécessaires à sa profession. Je lui suppose, de plus, les talens qu'elle exige pour être exercée supérieurement. Quels sont ces talens, & quelles sont ces connoissances ? Sans en parler expressément, c'est de quoi cet article pourra donner une suffisante idée. Tout ce que j'oserai dire ici, c'est que tel compositeur qui se croit un fort habile homme, est bien loin d'en savoir assez pour copier correctement la composition d'autrui.

Comme la musique écrite, sur-tout en partition, est faite pour être lue de loin par les concertans, la premiere chose que doit faire le *copiste* est d'employer les matériaux les plus convenables pour rendre sa note bien lisible & bien nette. Ainsi il doit choisir de beau papier, fort, blanc, médiocrement fin, & qui ne perce point : on préfere celui qui n'a pas besoin de laver, parce que le lavage avec l'alun lui ôte un peu de sa blancheur. L'encre doit être très-noire, sans être luisante ni gommée ; la réglure fine, égale & bien marquée, mais non pas noire comme la note : il faut, au contraire, que les lignes soient un peu pâles ; afin que les croches, doubles-croches, les soupirs, demi-soupirs & autres petits signes ne se confondent pas avec elles, & que la note sorte mieux. Loin que la pâleur des lignes empêche de lire la musique à une certaine distance, elle aide au contraire par la netteté ; & quand même la ligne échapperoit un moment à la vue, la position des notes

l'indique assez le plus souvent. Les régleurs ne rendent que du travail mal fait ; si le *copiste* veut se faire honneur, il doit régler son papier lui-même.

Il y a deux formats de papier réglé ; l'un pour la musique Françoise, dont la longueur est de bas en haut ; l'autre pour la musique Italienne, dont la longueur est dans le sens des lignes. On peut employer pour les deux le même papier, en le coupant & réglant en sens contraire : mais quand on l'achete réglé, il faut renverser les noms chez les papetiers de Paris, demander du papier à l'Italienne quand on le veut à la Françoise, & à la Françoise quand on le veut à l'Italienne ; ce *qui-pro-quo* importe peu, dès qu'on en est prévenu.

Pour copier une partition, il faut compter les portées qu'enferme l'accolade, & choisir du papier qui ait, par page, le même nombre de portées, ou un multiple de ce nombre ; afin de ne perdre aucune portée, ou d'en perdre le moins qu'il est possible quand le multiple n'est pas exact.

Le papier à l'Italienne est ordinairement à dix portées, ce qui divise chaque page en deux accolades de cinq portées chacune pour les airs ordinaires ; savoir, deux portées pour les deux dessus de violon, une pour la quinte, une pour le chant, & une pour la basse. Quand on a des duo ou des parties de flûtes, de hautbois, de cors, de trompettes ; alors, à ce nombre de portées on ne peut plus mettre qu'une accolade par page, à moins qu'on ne trouve le moyen de supprimer quelque portée inutile, comme celle de la quinte, quand elle marche sans cesse avec la basse.

Voici maintenant les observations qu'on doit faire pour bien distribuer la partition. 1°. Quelque nombre de parties de symphonie qu'on puisse avoir, il faut toujours que les parties du violon, comme principales, occupent le haut de l'accolade où les yeux se portent plus aisément ; ceux qui les mettent au-dessous de toutes les autres, & immédiatement sur la quinte, pour la commodité de l'accompagnateur, se trompent ; sans compter qu'il est ridicule de voir dans une partition les parties de violon au-dessous,

par exemple, de celles des cors qui sont beaucoup plus basses. 2°. Dans toute la longueur de chaque chaque morceau, l'on ne doit jamais rien changer au nombre des portées, afin que chaque partie ait toujours la sienne au même lieu. Il vaux mieux laisser des portées vides, ou, s'il le faut absolument, en charger quelqu'une de deux parties, que d'étendre ou resserrer l'accolade inégalement. Cette regle n'est que pour la musique Italienne; car l'usage de la gravure a rendu les compositeurs François plus attentifs à l'économie de l'espace qu'à la commodité de l'exécution. 3°. Ce n'est qu'à toute extrémité qu'on doit mettre deux parties sur une même portée; c'est, sur-tout, ce qu'on doit éviter pour les parties de violon; car, outre que la confusion y seroit à craindre, il y auroit équivoque avec la double-corde : il faut aussi regarder si jamais les parties ne se croisent; ce qu'on ne pourroit gueres écrire sur la même portée d'une maniere nette & lisible. 4°. Les clefs une fois écrites & correctement armées, ne doivent plus se répéter, non plus que le signe de la mesure, si ce n'est dans la musique Françoise, quand, les accolades étant inégales, chacun ne pourroit plus reconnoître sa partie. Mais, dans les parties séparées, on doit répéter la clef au commencement de chaque portée, ne fût-ce que pour marquer le commencement de la ligne au défaut d'accolade.

Le nombre des portées ainsi fixé, il faut faire la division des mesures, & ces mesures doivent être toutes égales en espace comme en durée, pour mesurer en quelque sorte le temps au compas, & guider la voix par les yeux. Cet espace doit être assez étendu dans chaque mesure pour recevoir toutes les notes qui peuvent y entrer, selon sa plus grande subdivision. On ne sauroit croire combien ce soin jette de clarté sur une partition, & dans quel embarras on se jette en le négligeant. Si l'on serre une mesure sur une ronde, comment placer les seize doubles-croches que contient peut-être une autre partie dans la même mesure? Si l'on se regle sur la partie vocale, comment fixer l'espace des ritournelles? En un mot, si l'on ne regarde

qu'aux divisions d'une des parties, comment y rapporter les divisions souvent contraires des autres parties ?

Ce n'est pas assez de diviser l'air en mesures égales, il faut aussi diviser les mesures en temps égaux. Si dans chaque partie on proportionne ainsi l'espace à la durée, toutes les parties & toutes les notes simultanées de chaque partie se correspondront avec une justesse qui sera plaisir aux yeux & facilitera beaucoup la lecture d'une partition. Si, par exemple, on partage une mesure à quatre temps, en quatre espaces bien égaux entr'eux & dans chaque partie, qu'on étende les noires, qu'on rapproche les croches, qu'on resserre les doubles-croches à proportion & chacune dans son espèce ; sans qu'on ait besoin de regarder une partie en copiant l'autre, toutes les notes correspondantes se trouveront plus exactement perpendiculaires, que si on les eût confrontées en les écrivant ; & l'on remarquera dans le tout la plus exacte proportion, soit entre les diverses mesures d'une même partie, soit entre les diverses parties d'une même mesure.

A l'exactitude des rapports, il faut joindre autant qu'il se peut la netteté des signes. Par exemple, on n'écrira jamais de notes inutiles ; mais si-tôt qu'on s'apperçoit que deux parties se réunissent & marchent à l'unisson, l'on doit renvoyer de l'une à l'autre lorsqu'elles sont voisines & sur la même clef. A l'égard de la quinte, si-tôt qu'elle marche à l'octave de la basse, il faut aussi l'y renvoyer. La même attention de ne pas inutilement multiplier les signes, doit empêcher d'écrire pour la symphonie les *Piano* aux entrées du chant, & les *Forte* quand il cesse : par-tout ailleurs, il les faut écrire exactement sous le premier violon & sous la basse ; & cela suffit dans une partition, où toutes les parties peuvent & doivent se régler sur ces deux-là.

Enfin le devoir du *copiste*, écrivant une partition, est de corriger toutes les fausses notes qui peuvent se trouver dans son original. Je n'entends pas par fausses notes les fautes de la copie qui lui sert d'original. La perfection de la sienne est de rendre fidèlement les idées de l'auteur,

bonnes ou mauvaises : ce n'est pas son affaire; car il n'est pas auteur ni correcteur, mais *copiste*. Il est bien vrai que, si l'auteur a mis par mégarde une note pour une autre, il doit la corriger ; mais si ce même auteur a fait par ignorance une faute de composition, il la doit laisser. Qu'il compose mieux lui-même, s'il veut, ou s'il peut, à la bonne heure; mais si-tôt qu'il copie, il doit respecter son original. On voit par-là qu'il ne suffit pas au *copiste* d'être bon harmoniste & de bien savoir la composition, mais qu'il doit, de plus, être exercé dans les divers styles, reconnoître un auteur par sa maniere & savoir bien distinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a, de plus, une sorte de critique propre à restituer un passage par la comparaison d'un autre, à remettre un *fort* ou un *doux* où il a été oublié, à détacher des phrases liées mal-à-propos, à restituer même des mesures omises; ce qui n'est pas sans exemple, même dans des partitions. Sans doute il faut du savoir & du goût pour rétablir un texte dans toute sa pureté : l'on me dira que peu de *copistes* le font; je répondrai que tous le devroient faire.

Avant de finir ce qui regarde les partitions, je dois dire comment on y rassemble des parties séparées; travail embarrassant pour bien des *copistes*, mais facile & simple quand on s'y prend avec méthode.

Pour cela, il faut d'abord compter avec soin les mesures dans toutes les Parties, pour s'assurer qu'elles sont correctes. Ensuite on pose toutes les parties l'une sur l'autre en commençant par la basse, & la couvrant successivement des autres parties dans le même ordre qu'elles doivent avoir sur la partition. On fait l'accolade d'autant de portées qu'on a de parties; on la divise en mesures égales, puis mettant toutes ces parties ainsi rangées devant soi & à sa gauche, on copie d'abord la premiere ligne de la premiere partie, que je suppose être le premier violon; on y fait une légere marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrête : puis on la transporte renversée à sa droite. On copie de même la premiere ligne du second violon, renvoyant au premier

par-tout où ils marchent à l'unisson ; puis faisant une marque comme ci-devant, on renverse la partie sur la précédente à sa droite, & ainsi de toutes les parties l'une après l'autre. Quand on est à la basse, on parcourt des yeux toute l'accolade, pour vérifier si l'harmonie est bonne, si le tout est bien d'accord, & si l'on ne s'est point trompé. Cette premiere ligne faite, on prend ensemble toutes les parties qu'on a renversées l'une sur l'autre à sa droite, on les renverse de rechef à sa gauche, & elles se retrouvent ainsi dans le même ordre & dans la même situation où elles étoient quand on a commencé ; on recommence la seconde accolade, à la petite marque en crayon ; l'on fait une autre marque à la fin de la seconde ligne, & l'on poursuit comme ci-devant, jusqu'à ce que le tout soit fait.

J'aurai peu de choses à dire sur la maniere de tirer une partition en parties séparées ; car c'est l'opération la plus simple de l'art, & il suffira d'y faire les observations suivantes : 1°. Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne soit jamais obligé de tourner sur un même morceau dans les parties instrumentales, à moins qu'il n'y ait beaucoup de mesures à compter, qui en laissent le temps. Cette regle oblige de commencer à la page *verso* tous les morceaux qui remplissent plus d'une page ; & il n'y en a gueres qui en remplissent plus de deux. 2°. Les *doux* & les *forts* doivent être écrits avec la plus grande exactitude sur toutes les parties, même ceux où rentre & cesse le chant, qui ne sont pas pour l'ordinaire écrits sur la partition. 3°. On ne doit point couper une mesure d'une ligne à l'autre ; mais tâcher qu'il y ait toujours une barre à la fin de chaque portée. 4°. Toutes les lignes postiches qui excedent, en haut ou en bas, les cinq de la portée, ne doivent point être continues, mais séparées à chaque note, de peur que le musicien, venant à les confondre avec celles de la portée, ne se trompe de note & ne sache plus où il est. Cette regle n'est pas moins nécessaire dans les partitions & n'est suivie par aucun *copiste* François. 5°. Les parties de

hautbois

hautbois qu'on tire sur les parties de violon pour un grand orchestre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles sont dans l'original : mais, outre l'étendue que cet instrument a de moins que le violon, outre les *doux* qu'il ne peut faire de même, outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaines vîtesses, la force du hautbois doit être ménagée pour marquer mieux les notes principales, & donner plus d'accent à la musique. Si j'avois à juger du goût d'un symphoniste sans l'entendre, je lui donnerois à tirer sur la partie de violon, la partie de hautbois; tout *copiste* doit savoir le faire. 6°. Quelquefois les parties de cors & de trompettes ne sont pas notées sur le même ton que le reste de l'air; il faut les transporter au ton; ou bien, si on les copie telles qu'elles sont, il faut écrire au haut le nom de la véritable tonique : *Corni in D sol re*, *Corni in E la fa*, &c. 7°. Il ne faut point bigarrer la partie de quinte ou de viola de la clef de basse & de la sienne, mais transposer à la clef de viola tous les endroits où elle marche avec la basse; & il y a là-dessus encore une autre attention à faire : c'est de ne jamais laisser monter la viola au-dessus des parties de violon; de sorte que, quand la basse monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'octave, mais l'unisson; afin que la viole ne sorte jamais du *medium* qui lui convient. 8°. La partie vocale ne se doit copier qu'en partition avec la basse, afin que le chanteur se puisse accompagner lui-même, & n'ait pas la peine ni de tenir sa partie à la main, ni de compter ses pauses : dans les duo ou trio, chaque partie de chant doit contenir, outre la basse, sa contre-partie; & quand on copie un récitatif obligé, il faut pour chaque partie d'instrument ajouter la partie du chant à la sienne, pour le guider au défaut de la mesure. 9°. Enfin dans les parties vocales, il faut avoir soin de lier ou détacher les croches, afin que le chanteur voie clairement celles qui appartiennent à chaque syllabe. Les partitions qui sortent des mains des compositeurs sont, sur ce point, très équivoques; & le chanteur ne sait, la plupart du temps, comment distribuer la note sur la parole.

Le *copiste* versé dans la prosodie, & qui connoît également l'accent du discours & celui du chant, détermine le partage des notes, & prévient l'indécision du chanteur. Les paroles doivent être écrites bien exactement sous les notes, & correctes quant aux accens & à l'orthographe : mais on n'y doit mettre ni points ni virgules, les répétitions fréquentes & irrégulieres rendant la ponctuation grammaticale impossible : c'est à la musique à ponctuer les paroles ; le *copiste* ne doit pas s'en mêler : car ce seroit ajouter des signes que le compositeur s'est chargé de rendre inutiles.

Je m'arrête pour ne pas étendre à l'excès cet article : j'en ai dit trop pour tout *copiste* instruit qui a une bonne main & le goût de son métier ; je n'en dirois jamais assez pour les autres. J'ajouterai seulement un mot en finissant : il y a bien des intermédiaires entre ce que le compositeur imagine & ce qu'entendent les auditeurs. C'est au *copiste* de rapprocher ces deux termes le plus qu'il est possible, d'indiquer avec clarté tout ce qu'on doit faire pour que la musique exécutée rende exactement à l'oreille du compositeur ce qui s'est peint dans sa tête en la composant.

CORDE SONORE. Toute corde tendue dont on peut tirer du son. De peur de m'égarer dans cet article, j'y transcrirai en partie celui de M. d'Alembert, & n'y ajouterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au son & à la musique.

» Si une *corde* tendue est frappée en quelqu'un de ses points par une puissance quelconque, elle s'éloignera jusqu'à une certaine distance de la situation qu'elle avoit étant en repos, reviendra ensuite & fera des vibrations en vertu de l'élasticité que sa tension lui donne, comme en fait un pendule qu'on tire de son à-plomb. Que si, de plus, la matiere de cette *corde* est elle-même assez élastique ou assez homogène pour que le même mouvement se communique à toutes ses parties, en frémissant elle rendra du son, & sa résonnance accompagnera toujours ses vibrations. Les géometres ont trouvé les loix de ces vibrations, & les musiciens celles des sons qui en résultent.

» On savoit depuis long-temps, par l'expérience & par des raisonnemens assez vagues, que, toutes choses d'ailleurs égales, plus une *corde* étoit tendue, plus ses vibrations étoient promptes; qu'à tension égale les *cordes* faisoient leurs vibrations plus ou moins promptement en même raison qu'elles étoient moins ou plus longues; c'est-à-dire, que la raison des longueurs étoit toujours inverse de celle du nombre des vibrations. M. Taylor, célebre géometre Anglois, est le premier qui ait démontré les loix des vibrations des *cordes*, avec quelque exactitude, dans son savant ouvrage intitulé : *Methodus incrementorum directa & inversa*, 1715; & ces mêmes loix ont été démontrées encore depuis par M. Jean Bernouilli, dens le second tome des *Mémoires de l'Académie impériale de Pétersbourg* ».

De la formule qui résulte de ces loix, & qu'on peut trouver dans l'Encyclopédie, article *corde*, je tire les trois corollaires suivans qui servent de principes à la théorie de la musique.

I. Si deux *cordes* de même matiere sont égales en longueur & en grosseur, le nombre de leurs vibrations en temps égaux feront comme les racines des nombres qui expriment le rapport des tensions des *cordes*.

II. Si les tensions & les longueurs sont égales, les nombres des vibrations en temps égaux seront en raison inverse de la grosseur ou du diametre des *cordes*.

III. Si les tensions & les grosseurs sont égales, les nombres des vibrations en temps égaux seront en raison inverse des longueurs.

Pour l'intelligence de ces théoremes, je crois devoir avertir que la tension des *cordes* ne se représente pas par les poids tendans, mais par les racines de ces mêmes poids; ainsi les vibrations étant entr'elles comme les racines quarrées des tensions, les poids tendans sont entr'eux comme les cubes des vibrations, &c.

Des loix des vibrations des *cordes* se déduissent celles des sons qui résultent de ces mêmes vibrations dans la *corde sonore*. Plus une *corde* fait de vibrations dans un temps

donné, plus le son qu'elle rend est aigu ; moins elle fait de vibrations, plus le son est grave : en sorte que, les sons suivant entr'eux les rapports des vibrations, leurs intervalles s'expriment par les mêmes rapports ; ce qui soumet toute la musique au calcul.

On voit par les théoremes précédens, qu'il y a trois moyens de changer le son d'une *corde* ; savoir, en changeant le diametre, c'est-à-dire, la grosseur de la *corde*, ou sa longueur, ou sa tension. Ce que ces altérations produisent successivement sur une même *corde*, on peut le produire à la fois sur diverses *cordes*, en leur donnant différens degrés de grosseur, de longueur ou de tension. Cette méthode combinée est celle qu'on met en usage dans la fabrique, l'accord & le jeu du clavecin, du violon, de la basse, de la guitarre & autres pareils instrumens, composés de *cordes* de différentes grosseurs & différemment tendues, lesquelles ont par conséquent des sons différens. De plus, dans les uns, comme le clavecin, ces *cordes* ont différentes longueurs fixes par lesquelles les sons se varient encore ; & dans les autres, comme le violon, les *cordes*, quoiqu'égales en longueur fixe, se raccourcissent ou s'alongent à volonté sous les doigts du joueur, & ces doigts avancés ou reculés sur le manche, font alors la fonction de chevalets mobiles qui donnent à la *corde* ébranlée par l'archet, autant de sons divers que de diverses longueurs. A l'égard des rapports des sons & de leurs intervalles, relativement aux longueurs des *cordes* & à leurs vibrations, voyez SON, INTERVALLE, CONSONNANCE.

La *corde sonore*, outre le son principal qui résulte de toute sa longueur, rend d'autres sons accessoires moins sensibles ; & ces sons semblent prouver que cette *corde* ne vibre pas seulement dans toute sa longueur, mais fait vibrer aussi ses aliquotes, chacune en particulier, selon la loi de leurs dimensions. A quoi je dois ajouter que cette propriété, qui sert ou doit servir de fondement à toute l'harmonie, & que plusieurs attribuent, non à la *corde sonore*, mais à l'air frappé du son, n'est pas particuliere aux

cordes ſeulement; mais ſe trouve dans tous les corps ſonores. (Voyez CORPS SONORE, HARMONIQUE.)

Une autre propriété non moins ſurprenante de la *corde ſonore*, & qui tient à la précédente, eſt que ſi le chevalet qui la diviſe n'appuie que légérement & laiſſe un peu de communication aux vibrations d'une partie à l'autre, alors au lieu du ſon total de chaque partie ou de l'une des deux, on n'entendra que le ſon de la plus grande partie aliquote commune aux deux parties. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

Le mot de *corde* ſe prend figurément en compoſition pour les ſons fondamentaux du mode, & l'ôn appelle ſouvent *cordes d'harmonie* les notes de baſſe qui, à la faveur de certaines diſſonances, prolongent la phraſe, varient & entrelacent la modulation.

CORDE-A-JOUR ou CORDE-A-VIDE. (Voyez VIDE.)

CORDES MOBILES. (Voyez MOBILE.)

CORDES STABLES. (Voyez STABLE.)

CORPS-DE-VOIX, *ſ. m.* Les voix ont divers degrés de force ainſi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embraſſe, porte le nom de *corps-de-voix*, quand il s'agit de force; & de *volume*, quand il s'agit d'étendue. (Voyez VOLUME.) Ainſi, de deux voix ſemblables, formant le même ſon, celle qui remplit le mieux l'oreille & ſe fait entendre de plus loin, eſt dite avoir plus de *corps*. En Italie, les premieres qualités qu'on recherche dans les voix, ſont la juſteſſe & la flexibité : mais en France on exige ſur-tout un bon *corps-de-voix*.

CORPS SONORE, *ſ. m.* On appelle ainſi tout *corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du ſon. Il ne ſuit pas de cette définition que tout inſtrument de muſique ſoit un *corps ſonore* : on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'inſtrument qui ſonne elle-même, & ſans laquelle il n'y auroit point de ſon. Ainſi dans un violoncelle ou dans un violon, chaque corde eſt un *corps ſonore*, mais la caiſſe de l'inſtrument, qui ne fait que répercuter & réfléchir le

son, n'est point le *corps sonore* & n'en fait point partie. On doit avoir cet article présent à l'esprit toutes les fois qu'il sera parlé du *corps sonore* dans cet ouvrage.

CORYPHÉE, *s. m.* Celui qui conduisoit le chœur dans les spectacles des Grecs, & battoit la mesure dans leur musique. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

COULÉ, *Participe pris substantivement.* Le *coulé* se fait lorsqu'au lieu de marquer en chantant chaque note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les instrumens à corde, ou d'un coup de langue sur les instrumens à vent, on passe deux ou plusieurs notes sous la même articulation en prolongeant la même inspiration, ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les notes couvertes d'un *coulé.* Il y a des instrumens, tels que le clavecin, le tympanon, &c. sur lesquels le *coulé* paroît presque impossible à pratiquer; & cependant on vient à bout de l'y faire sentir par un toucher doux & lié, très-difficile à décrire, & que l'écolier apprend plus aisément de l'exemple du maître que de ses discours. Le *coulé* se marque par une liaison qui couvre toutes les notes qu'il doit embrasser.

COUPER, *v. a.* On coupe une note lorsqu'au lieu de la soutenir durant toute sa valeur, on se contente de la frapper au moment qu'elle commence. passant en silence le reste de sa durée. Ce mot ne s'emploie que pour les notes qui ont une certaine longueur; on se sert de mot *Détacher* pour celles qui passent plus vîte.

COUPLET. Nom qu'on donne dans les Vaudevilles & autres chansons à cette partie du Poëme qu'on appelle *Strophe* dans les odes. Comme tous les *Couplets* sont composés sur la même mesure de vers, on les chante aussi sur le même air; ce qui fait estropier souvent l'accent & la Prosodie, parce que deux vers François n'en sont pas moins dans la même mesure, quoique les longues & breves n'y soient pas dans les mêmes endroits.

COUPLETS, se dit aussi des doubles & variations qu'on fait sur un même air, en le reprenant plusieurs fois avec de nouveaux changemens; mais toujours sans défigurer le fond de l'air, comme dans les Folies d'Espagne & dans de

vieilles chaconnes. Chaque fois qu'on reprend ainsi l'air en le variant différemment, on fait un nouveau *Couplet.* (Voyez VARIATIONS.)

COURANTE, *s. f.* Air propre à une espece de danse ainsi nommée à cause des allées & des venues dont elle est remplie plus qu'aucune autre. Cet air est ordinairement d'une mesure à trois temps graves & se note en triple de blanches avec deux reprises. Il n'est plus en usage, non plus que la danse, dont il porte le nom.

COURONNE, *s. f.* Espece de C renversé avec un point dans le milieu, qui se fait ainsi : 𝄐

Quand la *Couronne*, qu'on appelle aussi *Point de repos*, est à la fois dans toutes les Parties sur la note correspondante, c'est le signe d'un repos général : on doit y suspendre la mesure, & souvent même on peut finir par cette note. Ordinairement la Partie principale y fait, à sa volonté, quelque passage, que les Italiens appellent *Cadenza*, pendant que toutes les autres prolongent & soutiennent le Son qui leur est marqué, ou même s'arrêtent tout-à-fait. Mais si la *Couronne* est sur la note finale d'une seule Partie, alors on l'appelle en François *Point d'Orgue*, & elle marque qu'il faut continuer le son de cette note, jusqu'à ce que les autres Parties arrivent à leur conclusion naturelle. On s'en sert aussi dans les canons pour marquer l'endroit où toutes les Parties peuvent s'arrêter quand on veut finir. (Voyez REPOS, CANON, POINT D'ORGUE.)

CRIER. C'est forcer tellement la voix en chantant, que les Sons n'en soient plus appréciables, & ressemblent plus à des cris qu'à du chant. La musique Françoise veut être *criée* ; c'est en cela que consiste sa plus grande expression.

CROCHE, *s. f.* Note de musique qui ne vaut en durée que le quart d'une blanche ou la moitié d'une Noire. Il faut, par conséquent, huit *Croches* pour une ronde ou pour une mesure à quatre temps. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir (*Pl.* D. *Fig.* 9.) comment se fait la *Croche*, soit seule ou chantée seule sur une syllabe, soit liée avec

d'autres *croches*, quand on en paſſe pluſieurs dans un même temps en jouant, ou ſur une même ſyllabe en chantant. Elles ſe lient ordinairement de quatre en quatre dans les meſures à quatre temps & à deux; de trois en trois dans la meſure à ſix-huit, ſelon la diviſion des temps; & de ſix en ſix dans la meſure à trois temps, ſelon la diviſion des meſures.

Le nom de *croche* a été donné à cette eſpèce de note, à cauſe de l'eſpece de crochet qui la diſtingue.

CROCHET. Signe d'abréviation dans la note. C'eſt un petit trait en travers, ſur la queue d'une Blanche ou d'une Noire, pour marquer ſa diviſion en Croches, gagner de la place & prévenir la confuſion. Le *crochet* déſigne par conſéquent quatre Croches au lieu d'une Blanche, ou deux au lieu d'une Noire, comme on voit Planche D. à l'exemple A. de la Fig. 10, où les trois Portées accolées ſignifient exactement la même choſe. La ronde n'ayant point de queue, ne peut porter de *crochet*; mais on peut cependant faire auſſi huit Croches par abréviation, en la diviſant en deux blanches ou quatre noires, auxquelles on ajoute des *crochets*. Le Copiſte doit ſoigneuſement diſtinguer la figure du *crochet*, qui n'eſt qu'une abréviation de celle de la Croche, qui marque une valeur réelle.

CROME, *ſ. f.* Ce pluriel Italien ſignifie *croches*. Quand ce mot ſe trouve écrit ſous des notes noires, blanches ou rondes, il ſignifie la même choſe que ſignifieroit le Crochet, & marque qu'il faut diviſer chaque note en Croches, ſelon ſa valeur. (Voyez CROCHET.)

CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL, *ſ. m.* Nom qu'on donne par dériſion à ces muſiciens ineptes, qui, verſés dans la combinaiſon des notes, & en état de rendre à livre ouvert les Compoſitions les plus difficiles, exécutent au ſurplus ſans ſentiment, ſans expreſſion, ſans goût. Un *croque-ſol* rendant plutôt les Sons que les phraſes, lit la muſique la plus énergique ſans y rien comprendre, comme un maître d'école pourroit lire un chef-d'œuvre d'éloquence, écrit avec les caracteres de ſa langue, dans une langue qu'il n'entendroit pas.

D

D. Cette lettre ſignifie la même choſe dans la muſique Françoiſe que *P.* dans l'Italienne ; c'eſt-à-dire , *Doux.* Les Italiens l'emploient auſſi quelquefois de même pour le mot *Dolce*, & ce mot *Dolce* n'eſt pas ſeulement oppoſé à *Fort*, mais à *Rude.*

D. C. (Voyez DA CAPO.)

D *la re* , D *ſol re* , ou ſimplement D. Deuxieme note de la Gamme naturelle ou diatonique, laquelle s'appelle autrement *Re.* (Voyez GAMME.)

DA CAPO. Ces deux mots Italiens ſe trouvent fréquemment écrits à la fin des airs en Rondeau, quelquefois tout au long, & ſouvent en abrégé par ces deux lettres. D. C. Ils marquent qu'ayant fini la ſeconde pardie de l'air, il en faut reprendre le commencement juſqu'au Point final. Quelquefois il ne faut pas reprendre tout-à-fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un renvoi. Alors, au lieu de ces mots : *da capo*, on trouve écrits ceux-ci *al ſegno.*

DACTYLIQUE, *adj.* Nom qu'on donnoit, dans l'ancienne muſique, à cette eſpece de rhythme dont la Meſure ſe partageoit en deux temps égaux. (Voyez RHYTHME.)

On appelloit auſſi *Dactilique* une ſorte de Nome où ce rhythme étoit fréquemment employé, tel que le Nome Harmathias & le Nome Orthien.

Julius Pollux révoque en doute ſi le *Dactylique* étoit une ſorte d'inſtrument, ou une forme de chant ; doute qui ſe confirme par ce qu'en dit Ariſtide Quintilien, dans ſon ſecond livre, & qu'on ne peut réſoudre qu'en ſuppoſant que le mot *Dactylique* ſignifioit à la fois un inſtrument & un air, comme parmi nous les mots *Muſette* & *Tambourin.*

DEBIT, *ſ. m.* Récitation précipitée. Voyez l'article ſuivant.

DÉBITER, *v. a. pris en ſens neutre.* C'eſt preſſer à deſſein le mouvement du chant, & le rendre d'une maniere approchant de la rapidité de la parole ; ſens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la muſique Françoiſe. On défi-

gure toujours les airs en les *Débitant*, parce que la mélodie, l'expression, la grace y dépendent toujours de la précision du mouvement, & que presser le mouvement, c'est le détruire. On défigure encore le récitatif François en le *Débitant*, parce qu'alors il en devient plus rude, & fait mieux sentir l'opposition choquante qu'il y a parmi nous entre l'accent musical & celui du discours. A l'égard du récitatif Italien, qui n'est qu'un parler harmonieux, vouloir le *Débiter*, ce seroit vouloir parler plus vîte que la parole, & par conséquent bredouiller : de sorte qu'en quelque sens que ce soit, le mot *Débit* ne signifie qu'une chose barbare, qui doit être proscrite de la musique.

DECAMÉRIDE, *s. f.* C'est le nom de l'un des Elémens du systême de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les mémoires de l'académie des sciences année 1701.

Pour former un systême général qui fournisse le meilleur tempérament, & qu'on puisse ajuster à tous les systêmes, cet auteur, après avoir divisé l'octave en 43 parties, qu'il appelle *Mérides*, & subdivisé chaque Méride en 7 parties, qu'il appelle *Eptamérides*, divise encore chaque *Eptaméride* en 10 autres parties auxquelles il donne le nom de *Décamérides*. L'octave se trouve ainsi divisée en 3010 parties égales, par lesquelles on peut exprimer, sans erreur sensible, les rapports de tous les intervalles de la musique.

Ce mot est formé de δέκα & de μέρις.

DÉCANT ou DISCANT, *s. m.* Terme ancien, par lequel on désignoit ce qu'on a depuis appellé contre-point. (Voyez CONTRE-POINT.)

DECLAMATION, *s. f.* C'est, en musique, l'art de rendre, par les inflexions & le nombre de la mélodie, l'accent grammatical & l'accent oratoire. (Voyez ACCENT, RÉCITATIF.)

DÉDUCTION, *s. f.* Suite de notes montant diatoniquement ou par degrés conjoints. Ce terme n'est gueres en usage que dans le plain-chant.

DEGRÉ, *s. m.* Différence de position ou d'élévation qui se trouve entre deux notes placées dans une même portée.

Sur la même ligne ou dans le même espace, elles sont au même *Degré*; elles y seroient encore quand même l'une des deux seroit haussée d'un semi-Ton par un Dièse ou par un Bémol. Au contraire, elles pourroient être à l'unisson, quoique posées sur différens *Degrés*; comme l'*ut* Bémol & le *si* naturel; le *fa* Dièse, & le *sol* Bémol, &c.

Si deux notes se suivent diatoniquement, de sorte que l'une étant sur une ligne, l'autre soit dans l'espace voisin, l'intervalle est d'un *Degré*; de deux, si elles sont à la tierce; de trois, si elles sont à la quarte; de sept, si elles sont à l'octave, *&c.*

Ainsi, en ôtant 1 du nombre exprimé par le nom de l'intervalle, on a toujours le nombre des *Degrés* diatoniques qui séparent les deux notes.

Ces *Degrés* diatoniques ou simplement *Degrés*, sont encore appelles *Degrés conjoints*, par opposition aux *Degrés disjoints*, qui sont composés de plusieurs *Degrés conjoints*. Par exemple, l'intervalle de seconde est un *Degré* conjoint; mais celui de tierce est un *Degré* disjoint, composé de deux *Dégrés* conjoints, & ainsi des autres. (Voyez CONJOINT, DISJOINT, INTERVALLE.)

DÉMANCHER, *v. n.* C'est sur les instrumens à manche, tels que le violoncelle, le violon, *&c.* ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu. (Voyez POSITION.) Le compositeur doit connoître l'étendue qu'a l'instrument sans *Démancher*, afin que, quand il passe cette étendue & qu'il *Démanche*, cela se fasse d'une maniere praticable.

DEMI-JEU, A-DEMI-JEU, ou simplement A DEMI. Terme de musique instrumentale qui répond à l'Italien, *Sotto voce*, ou *Mezza voce*, ou *Mezzo forte*, & qui indique une maniere de jouer qui tienne le milieu entre le *Fort* & le *Doux*.

DEMI-MESURE, *s. f.* Espace de temps qui dure la moitié d'une mesure. Il n'y a proprement de *Demi-mesures* que dans les mesures dont les temps sont en nombre pair: car dans la mesure à trois temps, la premiere *Demi-mesure* com-

mence avec le temps fort, & la seconde à contre-temps : ce qui les rend inégales.

DEMI-PAUSE, *s. f.* Caractere de musique qui se fait comme il est marqué dans la *Fig.* 9 de la *Pl.* D. & qui marque un silence dont la durée doit être égale à celle d'une demi-mesure à quatre temps, ou d'une Blanche. Comme il y a des mesures de différentes valeurs, & que celle de la *Demi-Pause* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une mesure, que quand la mesure entiere vaut une Ronde, à la différence de la Pause entiere qui vaut toujours exactement une mesure grande ou petite. (Voyez PAUSE.)

DEMI-SOUPIR. Caractere de musique qui se fait comme il est marqué dans la *Fig.* 9 de la *Pl.* D, & qui marque un silence dont la durée est égale à celle d'une croche ou de la moitié d'un Soupir. (Voyez SOUPIR.)

DEMI-TEMPS. Valeur qui dure exactement la moitié d'un temps. Il faut appliquer au *Demi Temps*, par rapport au temps, ce que j'ai dit ci-devant de la Demi-mesure par rapport à la mesure.

DEMI-TON. Intervalle de musique, valant à-peu-près la moitié d'un Ton, & qu'on appelle plus communément *Semi-Ton.* (Voyez SEMI-TON.)

DESCENDRE, *v. n.* C'est baisser la voix, *vocem remittere* : c'est faire succéder les Sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas. Cela se présente à l'œil par notre maniere de noter.

DESSEIN, *s. m.* C'est l'invention & la conduite du sujet, la disposition de chaque Partie, & l'ordonnance générale du tout.

Ce n'est pas assez de faire de beaux chants & une bonne harmonie ; il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il soit *un*. Cette unité doit régner dans le chant, dans le mouvement, dans le caractere, dans l'harmonie, dans la modulation. Il faut que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse. La difficulté est d'associer ces préceptes avec une élégante variété, sans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le musicien, aussi-bien que le Poëte

& le Peintre, peut tout oser en faveur de cette variété charmante, pourvu que, sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien dessinés, des musiques toutes hachées, composées de petits morceaux étranglés, & de caracteres si opposés, que l'assemblage en fasse un tout monstrueux.

Non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste proportion entre toutes les parties, que consiste la perfection du *Dessein* : & c'est surtout en ce point que l'immortel Pergolèse a montré son jugement, son goût, & a laissé si loin derriere lui tous ses rivaux. Son *Stabat Mater*, son *Orfeo*, sa *Serva Padrona*, sont, dans trois genres différens, trois chef-d'œuvres de *Dessein* également parfaits.

Cette idée du *Dessein* général d'un ouvrage, s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose. Ainsi l'on dessine un air, un Duo, un Chœur, &c. Pour cela, après avoir imaginé son sujet on le distribue, selon les regles d'une bonne modulation, dans toutes les Parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'esprit des auditeurs, & qu'il ne se représente pourtant jamais à leur oreille qu'avec les graces de la nouveauté. C'est une faute de *Dessein* de laisser oublier son sujet ; c'en est une plus grande de le poursuivre jusqu'à l'ennui.

DESSINER, *v. a.* Faire le dessein d'une Piece ou d'un morceau de musique. (Voyez DESSEIN.) *Ce Compositeur dessine bien ses ouvrages. Voilà un Chœur fort mal* dessiné.

DESSUS, *s. m*, La plus aigüe des Parties de la musique, celle qui regne au-dessus de toutes les autres. C'est dans ce sens qu'on dit dans la musique instrumentale, *Dessus* de violon, *Dessus* de flûte ou de hautbois, & en général *Dessus* de symphonie.

Dans la musique vocale, le *Dessus* s'exécute par des voix de femmes, d'enfans, & encore par des *castrati* dont la

voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une octave en haut, & en perd une en bas, au moyen de cette mutilation.

Le *Deſſus* ſe diviſe ordinairement en premier & ſecond, & quelquefois même en trois. La Partie vocale qui exécute le ſecond *Deſſus*, s'appelle *Bas-Deſſus*, & l'on fait auſſi des récits à voix ſeule pour cette partie. Un beau *Bas-Deſſus* plein & ſonore, n'eſt pas moins eſtimé en Italie que les voix claires & aigües; mais on n'en fait aucun cas en France. Cependant par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir, à l'opéra de Paris une Mlle. Gondré, qui en effet avoit un fort beau *Bas-Deſſus*.

DÉTACHÉ, *partic. pris ſubſtantivement.* Genre d'exécution par lequel, au lieu de ſoutenir les notes durant toute leur valeur, on les ſépare par des ſilences pris ſur cette même valeur. Le *Détaché* tout-à-fait bref & ſec, ſe marque ſur les notes par des points alongés.

DÉTONNER, *v. n.* C'eſt ſortir de l'intonation; c'eſt altérer mal-à-propos la juſteſſe des intervalles, & par conſéquent chanter faux. Il y a des muſiciens dont l'oreille eſt ſi juſte, qu'ils ne *détonnent* jamais; mais ceux-là ſont rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raiſon contraire; car, pour ſortir du Ton, il faudroit y être entré. Chanter ſans clavecin, crier, forcer ſa voix en haut ou en bas, & avoir plus d'égard au volume qu'à la juſteſſe, ſont des moyens preſque sûrs de ſe *gâter* l'oreille, & de *Détonner*.

DIACOMMATIQUE, *adj.* Nom donné par M. Serre à une eſpece de quatrieme genre, qui conſiſte en certaines tranſitions harmoniques, par leſquelles la même note reſtant en apparence ſur le même degré, monte ou deſcend d'un Comma, en paſſant d'un accord à un autre, avec lequel elle paroît faire liaiſon.

32 27
Par exemple, ſur ce paſſage de la Baſſe *fa re* dans le
80
mode majeur d'*ut*, le *la*, Tierce majeure de la premiere note, reſte pour devenir Quinte de *re*, or la Quinte juſte

27 54 80 81
de *re* ou de *re* n'est pas *la*, mais *la* : ainsi le musicien qui entonne le *la* doit naturellement lui donner les deux into-
80 81
nations consécutives *la la*, lesquelles différent d'un Comma.

De même dans la Folie d'Espagne, au troisieme temps de la troisieme mesure, on peut y concevoir que la Tonique
80 81
re monte d'un Comma pour former la seconde *re* du mode majeur d'*ut*, lequel se déclare dans la mesure suivante, & se trouve ainsi subitement amené dans ce paralogisme musical, par ce double-emploi du *re*.

Lors encore que, pour passer brusquement du mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'accord de septieme diminuée *sol* Dièse, *si*, *re*, *fa*, en accord de simple septieme *sol*, *si*, *re*, *fa*, le mouvement chromatique du *sol* Dièse au *sol* naturel est bien le plus sensible, mais il n'est pas le seul; le *re* monte aussi d'un mouvement diacomma-
80 81
tique de *re* à *re*; quoique la note le suppose permanent sur le même degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce genre *Diacommatique*, particuliérement lorsque la modulation passe subitement du majeur au mineur, ou du mineur au majeur. C'est, surtout dans l'Adagio, ajoute M. Serre, que les grands maîtres, quoique guidés uniquement par le sentiment, font usage de ce genre de transitions, si propre à donner à la modulation une apparence d'indécision, dont l'oreille & le sentiment éprouvent souvent des effets qui ne sont point équivoques.

DIACOUSTIQUE, *s. f.* C'est la recherche des propriétés du Son réfracté en passant à travers différens milieux; c'est-à-dire, d'un plus dense dans un plus rare, & au contraire. Comme les rayons visuels se dirigent plus aisément que les Sons par des lignes sur certains points, aussi les expériences de la *Diacoustique* sont-elles infiniment plus difficiles que celles de la dioptrique. (Voyez SON.)

Ce mot est formé du Grec διὰ, *par*, & d'ἀκούω *j'entends*.

DIAGRAMME, *s. m* C'étoit, dans la musique ancienne, la table ou le modèle qui présentoit à l'œil l'étendue générale de tous les Sons d'un systême, ou ce que nous appellons aujourd'hui *Echelle*, *Gamme*, *Clavier*. Voyez ces mots.

DIALOGUE, *s. m.* Composition à deux voix ou deux instrumens qui se répondent l'un à l'autre, & qui souvent se réunissent. La plupart des scenes d'opéra sont, en ce sens, des *Dialogues*; & les *Duo* Italiens en sont toujours : mais ce mot s'applique plus précisément à l'orgue; c'est sur cet instrument qu'un organiste joue des *Dialogues*, en se répondant avec différens jeux, ou sur différens Claviers

DIAPASON, *s. m.* Terme de l'ancienne musique, par lequel les Grecs exprimoient l'intervalle ou la consonnance de l'octave. (Voyez OCTAVE.)

Les facteurs d'instrumens de musique nomment aujourd'hui *Diapasons* certaines tables où sont marquées les mesures de ces instrumens & de toutes leurs parties.

On appelle encore *Diapason* l'étendue convenable à une Voix ou à un instrument. Ainsi, quand une Voix se force, on dit qu'elle sort du *Diapason* : & l'on dit la même chose d'un instrument dont les cordes sont trop lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de Son, ou qui rend un Son désagréable, parce que le Ton en est trop haut ou trop bas.

Ce mot est formé de διὰ, *par*, & πᾶσον, *toutes*; parce que l'Octave embrasse toutes les Notes du systême parfait.

DIAPENTE, *s. f.* Nom donné par les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Quinte, & qui est la seconde des consonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUINTE.)

Ce mot est formé de διὰ, *par*, & de πέντε, *cinq*, parce qu'en parcourant cet Intervalle diatoniquement on prononce cinq différens Sons.

DIAPENTER, en *latin* DIAPENTISSARE, *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Musiciens. (Voyez QUINTER.)

DIAPHONIE,

DIAPHONIE, *f. f.* Nom donné par les Grecs à tout Intervalle ou Accord diſſonant, parce que les deux Sons ſe choquant mutuellement, ſe diviſent, pour ainſi dire, & font ſentir déſagréablement leur différence. Gui Arétin donne auſſi le nom de *Diaphonie* à ce qu'on a depuis appellé *Diſcant*, à cauſe des deux Parties qu'on y diſtingue.

DIAPTOSE. Intercidence, ou petite Chûte, *f. f.* C'eſt dans le Plain-Chant une ſorte de Périélèſe, ou de Paſſage qui ſe fait ſur la derniere Note d'un chant, ordinairement après un grand Intervalle en montant. Alors, pour aſſurer la juſteſſe de cette finale, on la marque deux fois en ſéparant cette répétition par une troiſieme Note que l'on baiſſe d'un degré en maniere de Note ſenſible, comme *ut ſi ut* ou *mi re mi.*

DIASCHISMA, *f. m.* C'eſt dans la muſique ancienne, un Intervalle faiſant la moitié du ſemi-Ton mineur. Le rapport en eſt de $24 \sqrt[2]{600}$, & par conſéquent irrationel.

DIASTEME, *f. m.* Ce mot, dans la muſique ancienne, ſignifie proprement *Intervalle*, & c'eſt le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle ſimple, par oppoſition à l'Intervalle compoſé qu'ils appelloient *Syſtême.* (Voyez INTERVALLE, SYSTEME.)

DIATESSARON. Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *Quarte*, & qui eſt la troiſieme des conſonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUARTE.)

Ce mot eſt compoſé de διὰ, *par*, & du génitif de τέσσαρες, *quatre*; parce qu'en parcourant diatoniquement cet Intervalle on prononce quatre différens Sons.

DIATESSERONER, *en latin* DIATESSERONARE, *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Muſiciens. (Voyez QUARTER.)

DIATONIQUE, *adj.* Le genre *Diatonique* eſt celui des trois qui procede par Tons & ſemi-Tons majeurs, ſelon la diviſion naturelle de la Gamme; c'eſt-à-dire, celui dont le moindre Intervalle eſt d'un degré conjoint : ce qui n'em-

pêche pas que les parties ne puissent procéder par de plus grands Intervalles, pourvu qu'ils soient tous pris sur des degrés *Diatoniques*.

Ce mot vient du Grec *διὰ*, *par*, & de *τόνος*, *Ton*, c'est-à-dire, passant d'un Ton à un autre.

Le genre *Diatonique* des Grecs résultoit de l'une des trois regles principales qu'ils avoient établies pour l'Accord des Tétracordes. Ce Genre se divisoit en plusieurs especes, selon les divers rapports dans lesquels se pouvoit diviser l'Intervalle qui le déterminoit; car cet Intervalle ne pouvoit se resserrer au-delà d'un certain point sans changer de genre. Ces diverses especes du même genre sont appellées *χροαί*, *couleurs*, par Ptolomée qui en distingue six; mais la seule en usage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *Diatonique-Ditonique*, dont le Tétracorde étoit composé d'un semi-Ton foible & de deux Tons majeurs. Aristoxène divise ce même genre en deux especes seulement; savoir, le *Diatonique tendre* ou *mol*, & le *Syntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *Diatonique* de Ptolomée. Voyez les rapports de l'un & de l'autre, *Pl.* M, *Fig.* 5.

Le genre *diatonique* moderne résulte de la marche consonnante de la basse sur les cordes d'un même mode, comme on peut le voir par la *Figure* 7 de la *Planche K*. Les rapports en ont été fixés par l'usage des mêmes cordes en divers Tons: de sorte que, si l'harmonie a d'abord engendré l'Echelle *Diatonique*, c'est la modulation qui l'a modifiée; & cette Echelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'est exacte ni quant au chant, ni quant à l'harmonie, mais seulement quant au moyen d'employer les mêmes Sons à divers usages.

Le genre *Diatonique* est, sans contredit, le plus naturel des trois, puisqu'il est le seul qu'on peut employer sans changer de Tons. Aussi l'intonation en est-elle incomparablement plus aisée que celle des deux autres, & l'on ne peut guerre douter que les premiers chants n'aient été trouvés dans ce genre: mais il faut remarquer que, selon les loix de la modulation, qui permet & qui prescrit même le

paſſage d'un Ton & d'un Mode à l'autre, nous n'avons preſque point, dans notre muſique, de *Diatonique* bien pur. Chaque Ton particulier eſt bien, ſi l'on veut, dans le genre *Diatonique*; mais on ne ſauroit paſſer de l'un à l'autre ſans quelque Tranſition chromatique, au moins ſous-entendue dans l'harmonie. Le *Diatonique* pur, dans lequel aucun des Sons n'eſt altéré ni par la Clef, ni accidentellement, eſt appellé par Zarlin *Diatono-diatonique*, & il en donne pour exemple le Plain-Chant de l'Egliſe. Si la Clef eſt armée d'un Bémol, pour lors c'eſt, ſelon lui, le *Diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Ariſtoxène. (Voyez Mol.) A l'égard de la Tranſpoſition par Dièſe, cet auteur n'en parle point, & l'on ne la pratiquoit pas encore de ſon temps. Sans doute, il lui auroit donné le nom de *Diatonique dur*, quand même il en auroit réſulté un mode mineur, comme celui d'*E la mi*: car dans ces temps où l'on n'avoit point encore les notions harmoniques de ce que nous appellons Tons & Modes, & où l'on avoit déjà perdu les autres notions que les Anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations particulieres des Notes qu'aux rapports généraux qui en réſultoient. (Voyez Transpositions.)

Sons ou Cordes Diatoniques. Euclide diſtingue ſous ce nom, parmi les Sons mobiles, ceux qui ne participent point du genre épais, même dans le chromatique & l'enharmonique. Ces Sons dans chaque genre ſont au nombre de cinq; ſavoir, le troiſieme de chaque Tétracorde: & ce ſont les mêmes que d'autres auteurs appellent *Apycni*. (Voyez Apycni, Genre, Tétracorde.)

DIAZEUXIS, *ſ. f.* Mot Grec qui ſignifie *diviſion*, *ſéparation*, *disjonction*. C'eſt ainſi qu'on appelloit, dans l'ancienne muſique, le Ton qui ſéparoit deux Tétracordes disjoints, & qui, ajouté à l'un des deux, en formoit la *Diapente*. C'eſt notre Ton majeur, dont le rapport eſt de 8 à 9, & qui eſt en effet la différence de la Quinte à la Quarte.

La *Diazeuxis* ſe trouvoit, dans leur muſique, entre la

Mèse, & la Paramèse, c'est-à-dire, entre le Son le plus aigu du second Tétracorde & le plus grave du troisieme ; ou bien entre la Nete Synnéménon & la Paramèse Hyperboléon, c'est-à-dire, entre le troisieme & le quatrieme Tétracorde, selon que la disjonction se fesoit dans l'un ou dans l'autre lieu : car elle ne pouvoit se pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les cordes homologues des deux Tétracordes entre lesquels il y avoit *Diazeuxis*, sonnoient la Quinte, au lieu qu'elles sonnoient la Quarte quand ils étoient conjoints.

DIÉSER, *v. a* C'est armer la clef de Dièses, pour changer l'ordre & le lieu des semi-Tons majeurs, ou donner à quelque Note un Dièse accidentel, soit pour le chant, soit pour la modulation. (Voyez DIÈSE.)

DIESIS, *s. m.* C'est, selon le vieux Bacchius, le plus petit intervalle de l'ancienne musique. Zarlin dit que Philolaüs Pythagoricien donna le nom de *Diésis* au Limma; mais il ajoute peu après que le *Diésis* de Pythagore est la différence du Limma & de l'Apotome. Pour Aristoxène, il divisoit sans beaucoup de façons le *Ton* en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre. De cette derniere division résultoit le *Dièse* enharmonique mineur ou quart de Ton ; de la seconde, *le Dièse* mineur chromatique ou le tiers d'un Ton ; & de la troisieme, le *Dièse* majeur, qui faisoit juste un demi-Ton.

DIESE ou DIESIS, chez les modernes, n'est pas proprement, comme chez les anciens, un intervalle de musique; mais un signe de cet intervalle, qui marque qu'il faut élever le Son de la Note devant laquelle il se trouve, au-dessus de celui qu'elle devroit avoir naturellement; sans cependant la faire changer de degré ni même de nom. Or, comme cette elévation se peut faire du moins de trois manieres dans les genres établis, il y a de trois sortes de *Dièses* ; savoir:

1°. Le *Dièse* enharmonique mineur ou simple *Dièse*, qui se figure par une croix de Saint André, ainsi ✕. Selon tous nos Musiciens, qui suivent la pratique d'Aristoxène, il

éleve la Note d'un Quart-de-Ton ; mais il n'est proprement que l'excès du semi-Ton majeur sur le semi-Ton mineur. Ainsi du *mi* naturel au *fa* Bémol, il y a un Dièse enharmonique dont le rapport est de 125 à 128.

2°. Le *Dièse* chromatique, double *Dièse*, ou *Dièse* ordinaire, marqué par une double croix ✱ éleve la Note d'un semi-Ton mineur. Cet intervalle est égal à celui du Bémol, c'est-à-dire, la différence du semi-Ton majeur au Ton mineur : ainsi, pour monter d'un Ton depuis le *mi* naturel, il faut passer au *fa Dièse*. Le rapport de ce *Dièse* est de 24 à 25. Voyez sur cet article une remarque essentielle au mot *semi-Ton*.

3°. Le *Dièse* enharmonique majeur ou triple *Dièse*, marqué par une croix triple ✱ éleve, selon les Aristoxéniens, la Note d'environ trois quarts de Ton Zarlin dit qu'il l'éleve d'un semi-Ton mineur ; ce qui ne sauroit s'entendre de notre semi-Ton, puisqu'alors ce *Dièse* ne différeroit en rien de notre *Dièse* chromatique.

De ces trois *Dièses*, dont les Intervalles étoient tous pratiqués dans la musique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui soit en usage dans la nôtre ; l'intonation des *Dièses* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté presque insurmontable, & leur usage étant d'ailleurs aboli par notre systême tempéré.

Le *Dièse*, de même que le Bémol, se place toujours à gauche, devant la Note qui le doit porter ; & devant ou après le chiffre, il signifie la même chose que devant une Note. (Voyez CHIFFRES.) Les *Dièses* qu'on mêle parmi les chiffres de la basse-continue, ne sont souvent que de simples croix comme le *Dièse* enharmonique : mais cela ne sauroit causer d'équivoque, puisque celui-ci n'est plus en usage.

Il y a deux manieres d'employer le *Dièse* : l'une accidentelle, quand dans le cours du chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note dans les modes majeurs se trouve le plus communément la quatrieme du Ton ; dans

les modes mineurs, il faut le plus souvent deux *Dièses* accidentels, surtout en montant; savoir, un sur la sixieme Note, & un autre sur la septieme.

Le *Dièse* accidentel n'altere que la Note qui le suit immédiatement, ou, tout au plus, celles qui dans la même mesure se trouvent sur le même degré, & quelquefois à l'Octave, sans aucun signe contraire.

L'autre maniere est d'employer le *Dièse* à la clef, & alors il agit dans toute la suite de l'air & sur toutes les Notes qui sont placées sur le même degré où est le *Dièse*, à moins qu'il ne soit contrarié par quelque Bémol ou Béquarre, ou bien que la clef ne change.

La position des *Dièses* à la clef n'est pas arbitraire, non plus que celle des Bémols; autrement les deux semi-Tons de l'Octave seroient sujets à se trouver entr'eux hors des intervalles prescrits. Il faut donc appliquer aux *Dièses* un raisonnement semblable à celui que nous avons fait au mot Bémol, & l'on trouvera que l'ordre des *Dièses* qui convient à la clef, est celui des Notes suivantes, en commençant par *fa*, & montant successivement de Quinte, ou descendant de Quarte jusqu'au *la*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Dièse* du *mi*, qui le suivroit, ne differe point du *fa* sur nos claviers.

ORDRE DES DIÈSES A LA CLEF.

Fa, *Ut*, *Sol*, *Re*, *La*, &c.

Il faut remarquer qu'on ne sauroit employer un *Dièse* à la clef sans employer aussi ceux qui le précedent; ainsi le *Dièse* de l'*ut* ne se pose qu'avec celui du *fa*; celui du *sol* qu'avec les deux précédens, &c.

J'ai donné, au mot *Clef transposée*, une formule pour trouver tout d'un coup si un Ton ou Mode doit porter des *Dièses* à la clef, & combien.

Voilà l'acception du mot *Dièse*, & son usage, dans la pratique. Le plus ancien manuscrit où j'en aie vu le signe

employé, est celui de Jean de Muris; ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être de son invention. Mais il ne paroît avoir, dans ses exemples, que l'effet du Béquarre: aussi cet auteur donne-t-il toujours le nom de *Diésis* au semi-Ton majeur.

On appelle *Dièses*, dans les calculs harmoniques, certains intervalles plus grands qu'un Comma & moindres qu'un semi-Ton, qui font la différence d'autres intervalles engendrés par les progressions & rapports des consonnances. Il y a trois de ces *Dièses*; 1°. le *Dièse majeur*, qui est la différence du semi-Ton majeur au semi-Ton mineur, & dont le rapport est de 125 à 128; 2°. le *Dièse mineur*, qui est la différence du semi-Ton mineur au *Dièse majeur*, & en rapport de 3072 à 3125; 3°. le *Dièse maxime*, en rapport de 243 à 250, qui est la différence du Ton mineur au semi-Ton maxime. (Voyez SEMI-TON.)

Il faut avouer que tant d'acceptions diverses du même mot dans le même art, ne font gueres propres qu'à causer de fréquentes équivoques, & à produire un embrouillement continuel.

DIEZEUGMENON, *genit. fem. plur.* Tétracorde *diezeugmenon* ou des *Séparés*, est le nom que donnoient les Grecs à leur troisieme Tétracorde, quand il étoit disjoint d'avec le second. (Voyez TÉTRACORDE.)

DIMINUÉ, *adj.* Intervalle *diminué* est tout Intervalle mineur dont on retranche un semi-Ton par un Dièse à la Note inférieure, ou par un Bémol à la supérieure. A l'égard des intervalles justes que forment les consonnances parfaites, lorsqu'on les diminue d'un semi-Ton l'on ne doit point les appeller *diminués*, mais *faux*; quoiqu'on dise quelquefois mal-à-propos *Quarte diminuée*, au lieu de dire Fausse-Quarte, & *Octave diminuée*, au lieu de dire Fausse-Octave.

DIMINUTION, *s. f.* Vieux mot, qui signifioit la division d'une Note longue, comme une Ronde ou une Blanche, en plusieurs autres Notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les Fredons & autres passages qu'on a depuis appellés *Roulemens* ou *Roulades*. (Voyez ces mots.)

DIOXIE, *s. f.* C'est, au rapport de Nicomaque, un nom que les anciens donnoient quelquefois à la consonnance de la Quinte, qu'ils appelloient plus communément *Diapente.* (Voyez DIAPENTE)

DIRECT, *adj.* Un intervalle *direct*, est celui qui fait un harmonique quelconque sur le Son fondamental qui le produit. Ainsi la Quinte, la Tierce majeure, l'Octave & leurs Répliques, sont rigoureusement les seuls intervalles *directs* : mais par extension l'on appelle encore intervalles *directs* tous les autres., tant consonnans que dissonans, que fait chaque partie avec le Son fondamental pratique, qui est ou doit être au-dessous d'elle ; ainsi la Tierce mineure est un intervalle *direct* sur un accord en Tierce mineure, & de même la Septieme ou la Sixte-ajoutée sur les accords qui portent leur nom

Accord direct, est celui qui a le Son fondamental au grave, & dont les parties sont distribuées, non pas selon l'ordre le plus naturel, mais selon leur ordre le plus rapproché. Ainsi l'accord parfait *direct* n'est pas Octave, Quinte & Tierce, mais Tierce, Quinte & Octave.

DISCANT ou DÉCHANT, *s. m.* C'étoit dans nos anciennes musiques, cette espèce de contre-point que composoient sur le champ les parties supérieures en chantant impromptu sur le Tenor ou la Basse; ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la musique, pour pouvoir être exécutée de cette maniere par des Musiciens aussi peu habiles que ceux de ce temps-là. *Discantat*, dit Jean de Muris, *qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis Sonis Sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione.* Après avoir expliqué ce qu'il entend par consonnances, & le choix qu'il convient de faire entr'elles, il reprend aigrement les chanteurs de son temps qui les pratiquoient presque indifféremment. « De quel front, dit-il, si nos regles sont bonnes, osent *Déchanter* ou composer le *Discant*, ceux qui n'entendent rien au choix des accords, qui ne se doutent pas même de ceux qui sont le plus ou moins concordans, qui ne savent ni desquels il faut s'abstenir,

s'abstenir, ni desquels on doit user le plus fréquemment, ni dans quels lieux il les faut employer, ni rien de ce qu'exige la pratique de l'art bien entendu? S'ils rencontrent, c'est par hasard; leurs Voix errent sans regle sur le Tenor: qu'elles s'accordent, si Dieu le veut; ils jettent leurs Sons à l'aventure, comme la pierre que lance au but une main mal-adroite, & qui de cent fois le touche à peine une.» Le bon Magister Muris apostrophe ensuite ces corrupteurs de la pure & simple harmonie, dont son siecle abondoit ainsi que le nôtre. *Heu! proh dolor! His temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur: Iste est, inquiunt, novus discantandi modus: novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum; nam inducere cùm deberent delectationem, adducunt tristitiam. O incongruum proverbium! ô mela coloratio! irrationabilis excusatio! ô magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone! sic enim concordiæ confundantur cum discordiis, ut nullatenùs una distinguatur ab aliâ. O! si antiqui periti Musicæ doctores tales audissent Discantatores, qui dixissent? Quid fecissent? Sic discantantem increparent, & dicerent: Non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum & concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adversarius, scandalum tu mihi es; ô utinam taceres! Non concordas, sed deliras & discordas.*

DISCORDANT, *adj.* On appelle ainsi tout instrument dont on joue, & qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une intonation qui n'est pas juste fait un Ton *faux*. Une suite de Tons *faux* fait un chant *discordant*; c'est la différence de ces deux mots.

DISDIAPASON, *s. m.* Nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appellons *double octave.*

Le *disdiapason* est à-peu-près la plus grande étendue que puissent parcourir les voix humaines sans se forcer; il y en a même assez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'est

pourquoi les Grecs avoient borné chacun de leurs modes à cette étendue, & lui donnoient le nom de ſyſtême parfait. (Voyez MODE, GENRE, SYSTÊME.)

DISJOINT. *adj.* Les Grecs donnoient le nom relatif de *disjoints* à deux tétracordes qui ſe ſuivoient immédiatement, lorſque la corde la plus grave de l'aigu étoit un *ton* au-deſſus de la plus aiguë du grave, au lieu d'être la même. Ainſi les deux tétracordes hypaton & diézeugménon, étoient *disjoints*, & les deux tétracordes ſynnéménon & hyperboléon l'étoient auſſi. (Voyez TÉTRACORDE.)

On donne parmi nous le nom de *disjoints* aux intervalles qui ne ſe ſuivent pas immédiatement, mais ſont ſéparés par un autre intervalle. Ainſi ces deux intervalles *ut mi* & *ſol ſi* ſont *disjoints*. Les degrés qui ne ſont pas conjoints, mais qui ſont compoſés de deux ou pluſieurs degrés conjoints, s'appellent auſſi degrés *disjoints*. Ainſi chacun des deux intervalles dont je viens de parler forme un degré *disjoint*.

DISJONCTION. C'étoit, dans l'ancienne muſique, l'eſpace qui ſéparoit la mèſe de la paramèſe, ou en général, un tétracorde du tétracorde voiſin, lorſqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet eſpace étoit d'un *ton*, & s'appelloit en Grec *Diazeuxis*.

DISSONANCE, *ſ. f.* Tout ſon qui forme avec un autre, un accord déſagréable à l'oreille, ou mieux, tout intervalle qui n'eſt pas conſonnant. Or, comme il n'y a point d'autres conſonnances que celles que forment entre eux & avec le fondamental les ſons de l'accord parfait, il s'enſuit que tout autre intervalle eſt une véritable *diſſonance* : même les anciens comptoient pour telles les tierces & les ſixtes, qu'ils retranchoient des accords conſonnans.

Le terme de *diſſonance* vient de deux mots, l'un Grec, l'autre Latin, qui ſignifient *ſonner à double*. En effet, ce qui rend la *diſſonance* déſagréable, eſt que les ſons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, ſe repouſſent, pour ainſi dire, & ſont entendus par elle comme deux ſons diſtincts, quoique frappés à la fois.

On donne le nom de *dissonance* tantôt à l'intervalle & tantôt à chacun des deux sons qui le forment. Mais quoique deux sons dissonent entr'eux, le nom de *dissonance* se donne plus spécialement à celui des deux qui est étranger à l'accord.

Il y a une infinité de *dissonances* possibles; mais, comme dans la musique on exclut tous les intervalles que le systême reçu ne fournit pas, elles se réduisent à un petit nombre; encore pour la pratique ne doit-on choisir parmi celles-là que celles qui conviennent au genre & au mode, & enfin exclure même de ces dernieres celles qui ne peuvent s'employer selon les regles prescrites. Quelles sont ces regles? Ont-elles quelque fondement naturel, ou sont-elles purement arbitraires? Voilà ce que je me propose d'examiner dans cet article.

Le principe physique de l'Harmonie se tire de la production de l'accord parfait par la résonnance d'un son quelconque : toutes les consonnances en naissent, & c'est la nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainsi de la *dissonance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, si l'on veut, sa génération dans les progressions des intervalles consonnans & dans leurs différences; mais nous n'appercevons pas de raison physique qui nous autorise à l'introduire dans le corps même de l'harmonie. Le P. Mersenne se contente de montrer la génération par le calcul & les divers rapports des *dissonances*, tant de celles qui sont rejettées, que de celles qui sont admises; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels, que la *dissonance* n'est pas naturelle à l'harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le secours de l'art. Cependant, dans un autre ouvrage, il essaie d'en trouver le principe dans les rapports des nombres & les proportions harmonique & arihtmétique, comme s'il y avoit quelque identité entre les propriétés de la quantité abstraite & les sensations de l'ouïe! Mais après avoir bien épuisé des analogies, après bien des métamorphoses de ces diverses proportions les unes dans les autres, après bien des opéra-

tions & d'inutiles calculs, il finit par établir fur de légeres convenances, la *diffonance* qu'il s'eft tant donné de peine à chercher. Ainfi, parce que dans l'ordre des fons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des cordes, une tierce mineure au grave, (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations,) il ajoute au grave de la fous-dominante une nouvelle tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une tierce mineure à l'aigu, (elle la donneroit au grave par les vibrations,) & il ajoute à l'aigu de la dominante une nouvelle tierce mineure. Ces tierces ainfi ajoutées ne font point, il eft vrai, de proportion avec les rapports précédens ; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir fe trouvent altérés ; mais n'importe : M. Rameau fait tout valoir pour le mieux ; la proportion lui fert pour introduire la *diffonance*, & le défaut de proportion pour la faire fentir.

L'illuftre géometre qui a daigné interpréter au public le fyftême de M. Rameau, ayant fupprimé tous ces vains calculs, je fuivrai fon exemple, ou plutôt je tranfcrirai ce qu'il dit de la *diffonance*, & M. Rameau me devra des remerciemens d'avoir tiré cette explication des *Elémens de Mufique* plutôt que de fes propres écrits.

Suppofant qu'on connoiffe les cordes effentielles du ton felon le fyftême de M. Rameau ; favoir, dans le ton d'*ut* la tonique *ut*, la dominante *fol* & la fous-dominante *fa*, on doit favoir auffi que ce même ton d'*ut* a les deux cordes *ut* & *fol* communes avec le ton de *fol*, & les deux cordes *ut* & *fa* communes avec le ton de *fa*. Par conféquent cette marche de baffe *ut fol* peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *fol*, comme la marche de baffe *fa ut* ou *ut fa*, peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *fa*. Donc, quand on paffe d'*ut* à *fa* ou à *fol* dans une baffe-fondamentale, on ignore encore jufque-là dans quel ton l'on eft. Il feroit pourtant avantageux de le favoir & de pouvoir, par quelque moyen, diftinguer le générateur de fes quintes.

On obtiendra cet avantage en joignant enfemble les fons *fol* & *fa* dans une même harmonie ; c'eft-à-dire, en joi-

gnant à l'harmonie *ſol ſi re* de la quinte *ſol* l'autre quinte *fa*, en cette maniere *ſol ſi re fa* : ce *fa* ajouté étant la ſeptieme de *ſol* fait *diſſonance*. C'eſt pour cette raiſon que l'accord *ſol ſi re fa* eſt appellé accord diſſonant ou accord de ſeptieme. Il ſert à diſtinguer la quinte *ſol* du générateur *ut*, qui porte toujours, ſans mêlange & ſans altération, l'accord parfait *ut mi ſol ut*, donné par la nature même. (Voyez ACCORD, CONSONNANCE, HARMONIE.) Par-là on voit que, quand on paſſe d'*ut* à *ſol*, on paſſe en même temps d'*ut* à *fa*, parce que le *fa* ſe trouve compris dans l'accord de *ſol* ; & le ton d'*ut* ſe trouve, par ce moyen, entiérement déterminé, parce qu'il n'y a que ce ton ſeul auquel les ſons *fa* & *ſol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajouterons à l'harmonie *fa la ut* de la quinte *fa* au-deſſous du générateur, pour diſtinguer cette harmonie de celle de ce même générateur. Il ſemble d'abord que l'on doive y ajouter l'autre quinte *ſol*, afin que le générateur *ut* paſſant à *fa*, paſſe en même temps à *ſol*, & que le ton ſoit déterminé par là : mais cette introduction de *ſol* dans l'accord *fa la ut*, donneroit deux ſecondes de ſuite, *fa ſol*, *ſol la*, c'eſt-à-dire, deux *diſſonances* dont l'union ſeroit trop déſagréable à l'oreille ; inconvénient qu'il faut éviter : car ſi, pour diſtinguer le ton, nous altérons l'harmonie de cette quinte *fa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il eſt poſſible.

C'eſt pourquoi, au lieu de *ſol*, nous prendrons ſa quinte *re*, qui eſt le ſon qui en approche le plus ; & nous aurons pour la ſous-dominante *fa* l'accord *fa la ut re*, qu'on appelle accord de grande-ſixte ou ſixte ajoutée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'obſerve entre l'accord de la dominante *ſol*, & celui de la ſous-dominante *fa*.

La dominante *ſol*, en montant au-deſſus du générateur, a un accord tout compoſé de tierces en montant depuis *ſol* ; *ſol ſi re fa*. Or, la ſous-dominante *fa* étant au-deſſous du générateur *ut*, on trouvera, en deſcendant d'*ut* vers *fa*

par tierce, *ut la fa re*, qui contient les mêmes sons que l'accord *fa la ut re* donne à la sous-dominante *fa*.

On voit de plus, que l'altération de l'harmonie des deux quintes ne consiste que dans la tierce mineure *re fa*, ou *fa re*, ajoutée de part & d'autre à l'harmonie de ces deux quintes.

Cette explication est d'autant plus ingénieuse qu'elle montre à la fois l'origine, l'usage, la marche de la *dissonance*, son rapport intime avec le ton, & le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut essentiel qui fait tout crouler, c'est l'emploi d'une corde étrangere au ton, comme corde essentielle du ton; & cela par une fausse analogie qui, servant de base au systême de M. Rameau, le détruit en s'évanouissant.

Je parle de cette quinte au-dessous de la tonique, de cette sous-dominante entre laquelle & la tonique on n'apperçoit pas la moindre liaison qui puisse autoriser l'emploi de cette sous-dominante, non-seulement comme corde essentielle du ton, mais même en quelque qualité que ce puisse être. En effet, qu'y a-t-il de commun entre la résonnance, le frémissement des unissons d'*ut*, & le son de sa quinte en-dessous? Ce n'est point parce que la corde entiere est un *fa* que ses aliquotes résonnent au son d'*ut*, mais parce qu'elle est un multiple de la corde *ut*; & il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un semblable phénomene. Prenez le septuble, il frémira & résonnera dans ses parties ainsi que le triple; c'est-à-dire que le son de ce septuple ou ses octaves soient des cordes essentielles du ton? Tant s'en faut; puisqu'il ne forme pas même avec la tonique un rapport commensurable en notes.

Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au son d'une corde quelconque, une autre corde à sa douzieme en dessous frémissoit sans résonner; mais, outre que c'est un étrange phonomene en acoustique qu'une corde sonore qui vibre & ne résonne pas, il est maintenant reconnu que cette prétendue expérience est une erreur, que la corde grave frémit parce qu'elle se partage, & qu'elle paroît ne pas résonner

parce qu'elle ne rend dans ſes parties que l'uniſſon de l'aigu, qui ne ſe diſtingue pas aiſément.

Que M. Rameau nous diſe donc qu'il prend la quinte en deſſous, parce qu'il trouve la quinte en-deſſus, & que ce jeu des quintes lui paroît commode pour établir ſon ſyſtême; on pourra le féliciter d'une ingénieuſe invention. Mais qu'il ne l'autoriſe point d'une expérience chimérique, qu'il ne ſe tourmente point à chercher dans les renverſemens des proportions harmonique & arithmétique les fondemens de l'harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des ſons.

Remarquez encore que ſi la contre-génération qu'il ſuppoſe pouvoit avoir lieu, l'accord de la ſous-dominante *fa* ne devroit point porter une tierce majeure, mais mineure; parce que le *la* bémol eſt l'harmonique véritable qui lui

$1 \quad \frac{1}{3} \quad \frac{1}{5}$

eſt aſſigné par ce renverſement *ut la fa* b. De ſorte qu'à ce compte la gamme du mode majeur devroit avoir naturellement la ſixte mineure; mais elle l'a majeure, comme quatrieme quinte, ou comme quinte de la ſeconde note: ainſi voilà encore une contradiction.

Enfin, remarquez que la quatrieme note donnée par la ſérie des aliquotes, d'où naît le vrai diatonique naturel, n'eſt point l'octave de la prétendue ſous-dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre quatrieme note toute différente dans le rapport de 11 à 8, ainſi que tout théoricien doit l'appercevoir au premier coup-d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience & à l'oreille des muſiciens. Qu'on écoute combien la cadence imparfaite de la ſous-dominante à la tonique eſt dure & ſauvage, en comparaiſon de cette même cadence dans ſa place naturelle, qui eſt de la tonique à la dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne deſire plus rien après l'accord de la tonique? N'attend-on pas, malgré qu'on en ait, une ſuite ou une fin? Or, qu'eſt-ce qu'une tonique après laquelle l'oreille deſire quelque choſe? Peut-on la regarder

comme une véritable tonique, & n'eſt-on pas alors réellement dans le ton de *fa*, tandis qu'on penſe être dans celui d'*ut* ? Qu'on obſerve combien l'intonation diatonique & ſucceſſive de la quatrieme note & de la note ſenſible, tant en montant qu'en deſcendant, paroît étrangere au mode, & même pénible à la voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille & la voix du muſicien, la difficulté des commençans, à entonner cette note doit lui montrer aſſez combien elle eſt peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *tons* conſécutifs : ne devroit-on pas voir que ces trois *tons* conſécutifs, de même que la note qui les introduit, donnent une modulation barbare qui n'a nul fondement dans la nature ? Ellle avoit aſſurément mieux guidé les Grecs, lorſqu'elle leur fit arrêter leur tétracorde préciſément au *mi* de notre échelle, c'eſt-à-dire, à la note qui précéde cette quatrieme ; ils aimerent mieux prendre cette quatrieme en deſſous, & ils trouverent ainſi avec leur ſeule oreille ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire appercevoir.

Si le témoignage de l'oreille & celui de la raiſon ſe réuniſſent, au moins dans le ſyſtême donné, pour rejetter la prétendue ſous-dominante, non-ſeulement du nombre des cordes eſſentielles du ton, mais du nombre des ſons qui peuvent entrer dans l'échelle du mode, que devient toute cette théorie des *diſſonances* ? que devient l'explication du mode mineur ? que devient tout le ſyſtême de M. Rameau ?

N'appercevant donc, ni dans la phyſique, ni dans le calcul, la véritable génération de la *diſſonance*, je lui cherchois une origine purement méchanique, & c'eſt de la maniere ſuivante que je tâchois de l'expliquer dans l'Encyclopédie, ſans m'écarter du ſyſtême-pratique de M. Rameau.

Je ſuppoſe la néceſſité de la *diſſonance* reconnue. (Voyez Harmonie & Cadence.) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *diſſonance*, & comment il faut l'employer.

Si l'on compare ſucceſſivement tous les ſons de l'échelle diatonique avec le ſon fondamental dans chacun des deux modes, on n'y trouvera pour toute *diſſonance* que la ſeconde

& la ſeptieme, qui n'eſt qu'une ſeconde renverſée, & qui fait réellement ſeconde avec l'octave. Que la ſeptieme ſoit renverſée de la ſeconde, & non la ſeconde de la ſeptieme, c'eſt ce qui eſt évident par l'expreſſion des rapports; car celui de la ſeconde 8. 9. étant plus ſimple que celui de la ſeptieme 9. 16. l'intervalle qu'il repréſente n'eſt pas, par conſéquent, l'engendré, mais le générateur.

Je ſais bien que d'autres intervalles altérés peuvent devenir diſſonans; mais ſi la ſeconde ne s'y trouve pas exprimée ou ſous-entendue, ce ſont ſeulement des accidens de modulation auxquels l'harmonie n'a aucun égard, & ces *diſſonances* ne ſont point alors traitées comme telles. Ainſi c'eſt une choſe certaine qu'où il n'y a point de ſeconde il n'y a point de *diſſonance*; & la ſeconde eſt proprement la ſeule *diſſonance* qu'on puiſſe employer.

Pour réduire toutes les *conſonnances* à leur moindre eſpace, ne ſortons point des bornes de l'octave, elles y ſont toutes contenues dans l'accord parfait. Prenons donc cet accord parfait, *ſol ſi re ſol*, & voyons en quel lieu de cet accord, que je ne ſuppoſe encore dans aucun ton, nous pourrions placer une *diſſonance*; c'eſt-à-dire, une ſeconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il eſt poſſible. Sur le *la* entre le *ſol* & le *ſi*, elle feroit une ſeconde avec l'un & avec l'autre, & par conſéquent diſſoneroit doublement. Il en feroit de même entre le *ſi* & le *re*, comme entre tout intervalle de tierce: reſte l'intervalle de quarte entre le *re* & le *ſol*. Ici l'on peut introduire un ſon de deux maniere; 1°. on peut ajouter la note *fa* qui fera ſeconde avec le *ſol* & tierce avec le *re*; 2°. ou la note *mi* qui fera ſeconde avec le *re* & tierce avec le *ſol*. Il eſt évident qu'on aura de chacune de ces deux manieres la *diſſonance* la moins dure qu'on puiſſe trouver, car elle ne diſſonera qu'avec un ſeul ſon, & elle engendrera une nouvelle tierce qui, auſſi-bien que les deux précédentes, contribuera à la douceur de l'accord total. D'un côté, nous aurons l'accord de ſeptieme, & de l'autre celui de ſixte-ajoutée, les deux accords diſſonans admis dans le ſyſtême de la baſſe-fondamentale.

Il ne suffit pas de faire entendre la *dissonance*, il faut la résoudre; vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la flatter ensuite plus agréablement. Voilà deux sons joints: d'un côté la quinte & la sixte, de l'autre la septieme & l'octave; tant qu'ils seront ainsi la seconde, ils resteront dissonans: mais que les parties qui les font entendre s'éloignent d'un degré; que l'une monte ou que l'autre descende diatoniquement, votre seconde, de part & d'autre, sera devenue une tierce; c'est-à-dire, une des plus agréables consonnances. Ainsi, après *sol fa*, vous aurez *sol mi*, ou *fa la*; & après *re mi*, *mi ut*, ou *re fa*; c'est ce qu'on appelle sauver la *dissonance*.

Reste à déterminer lequel des deux sons joints doit monter ou descendre, & lequel doit rester en place: mais le motif de détermination saute aux yeux. Que la quinte ou l'octave restent comme cordes principales, que la sixte monte, & que la septieme descende, comme sons accessoires, comme *dissonances*. De plus, si, des deux sons joints, c'est à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* descendra encore sur le *mi*, après la septieme, & le *mi* de l'accord de sixte-ajoutée montera sur le *fa*: car il n'y a point d'autre marche plus courte pour sauver la *dissonance*.

Voyons maintenant quelle marche doit faire le Son fondamental relativement au mouvement assigné à la *Dissonance*. Puisque l'un des deux Sons joints reste en place, il doit faire liaison dans l'accord suivant. L'intervalle que doit former la basse-fondamentale en quittant l'accord, doit donc être déterminé sur ces deux conditions; 1°. que l'octave du Son fondamental précédent puisse rester en place après l'accord de septieme, la Quinte après l'accord de Sixte ajoutée; 2°. que le Son sur lequel se résout la *Dissonance* soit un des harmoniques de celui auquel passe la basse fondamentale. Or, le meilleur mouvement de la basse étant par intervalles de Quinte, si elle descend de Quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de Quinte dans le second, toutes les conditions seront parfaitement remplies, comme

il eſt évident, par la ſeule inſpection de l'exemple, *Pl.* A. *Fig.* 9.

De là on tire un moyen de connoître à quelle corde du Ton chacun de ces deux accords convient le mieux. Quelles ſont dans chaque Ton les deux cordes les plus eſſentielles? c'eſt la Tonique & la Dominante. Comment la baſſe peut-elle marcher en deſcendant de Quinte ſur les deux cordes eſſentielles du Ton? c'eſt en paſſant de la dominante à la tonique: donc la dominante eſt la corde à laquelle convient le mieux l'accord de ſeptieme. Comment la baſſe en montant de Quinte peut-elle marcher ſur deux cordes eſſentielles du Ton? C'eſt en paſſant de la tonique à la dominante: donc la tonique eſt la corde à laquelle convient l'accord de Sixte-ajoutée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donné un Dièſe au *fa* de l'accord qui ſuit celui-là: car le *re* étant dominante-tonique, doit porter la tierce majeure. La baſſe peut avoir d'autres marches; mais ce ſont-là les plus parfaites, & les deux principales cadences. (Voyez CADENCE.)

Si l'on compare ces deux *Diſſonnances* avec le Son fondamental, on trouve que celle qui deſcend eſt une ſeptieme mineure, & celle qui monte une Sixte majeure; d'ou l'on tire cette nouvelle regle que les *Diſſonnances* majeures doivent monter, & les mineures deſcendre: car en général un intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, & un intervalle mineur en deſcendant; & en général auſſi, dans les marches diatoniques les moindres intervalles ſont à préférer.

Quand l'accord de ſeptieme porte tierce majeure, cette tierce fait, avec la ſeptieme, une autre *diſſonnance* qui eſt la Fauſſe-Quinte, ou, par renverſement, le Triton. Cette tierce, vis-à-vis de la ſeptieme, s'appelle encore *diſſonnance* majeure, & il lui eſt preſcrit de monter, mais c'eſt en qualité de note ſenſible; & ſans la ſeconde, cette prétendue *diſſonnance* n'exiſteroit point, ou ne ſeroit point traitée comme telle.

Une obſervation qu'il ne faut pas oublier eſt, que les deux ſeules notes de l'Echelle qui ne ſe trouvent point dans les harmoniques des deux cordes principales *ut* & *ſol*, ſont

précisément celles qui s'y trouvent introduites par la *dissonnance*, & achevent, par ce moyen, la Gamme diatonique, qui, sans cela, seroit imparfaite : ce qui explique comment le *fa* & le *la*, quoiqu'étrangers au mode, se trouvent dans son Echelle, & pourquoi leur intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du Ton principal.

Il faut remarquer encore que ces deux *dissonnances*, savoir, la Sixte majeure & la septieme mineure, ne different que d'un semi-ton, & différeroient encore moins si les intervalles étaient bien justes. A l'aide de cette observation l'on peut tirer du principe de la résonnance une origine très approchée de l'une & de l'autre, comme je vais le montrer.

Les harmoniques qui accompagnent un Son quelconque ne se bornent pas à ceux qui composent l'accord parfait. Il y en a un einfinité d'autres moins sensibles à mesure qu'ils deviennent plus aigus, & leurs rapports plus composés ; & ces rapports sont exprimés par la série naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$, &c. Les six premieres termes de cette série donnent les Sons qui composent l'accord parfait & ses répliques, le septieme en est exclus ; cependant ce septieme terme entre comme eux dans la résonnance totale du Son générateur, quoique moins sensiblement : mais il n'y entre point comme consonnance ; il y entre donc comme *dissonnance*, & cette *dissonnance* est donnée par la nature. Reste à voir son rapport avec celles dont je viens de parler.

Or, ce rapport est intermédiaire entre l'un & l'autre, & fort rapproché de tous deux : car le rapport de la Sixte majeure est $\frac{3}{5}$, & celui de la septieme mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes sont $\frac{48}{80}$ & $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$, rapproché au simple par ses octaves est $\frac{4}{7}$, & ce rapport réduit au même terme avec les précédens, se trouve intermédiaire entre les deux, de cette maniere $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ $\frac{315}{560}$; où l'on voit que ce rapport moyen ne differe de la Sixte majeure que d'un $\frac{1}{35}$, ou à-peu-près deux Comma, & de la septieme mineure que d'un $\frac{1}{112}$ qui est beaucoup moins qu'un Comma. Pour employer les mêmes Sons dans le genre diatonique & dans divers modes, il a

fallu les altérer ; mais cette altération n'eſt pas aſſez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

J'ai fait voir, au mot *Cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *diſſonnances*, la ſeptieme & la Sixte-ajoutée, donne le moyen de lier une ſuite d'harmonie en la faiſant monter ou deſcendre à volonté par l'entrelacement des *diſſonnances*.

Je ne parle point ici de la préparation de la *diſſonnance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une regle générale, que parce que ce n'en eſt pas ici le lieu. (Voyez Préparer.) A l'égard des *diſſonnances* par ſuppoſition ou par ſuſpenſion, voyez auſſi ces deux mots Enfin, je ne dis rien non plus de la ſeptieme diminuée, accord ſingulier dont j'aurai occaſion de parler au mot Enharmonique.

Quoique cette maniere de concevoir la *diſſonnance* en donne une idée aſſez nette, comme cette idée n'eſt point tirée du fond de l'harmonie, mais de certaines convenances entre les Parties, je ſuis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, & je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit : mais on avoit juſqu'ici raiſonné ſi mal ſur la *diſſonnance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini eſt le premier, & juſqu'à préſent le ſeul, qui ait déduit une théorie des *diſſonnances* des vrais principes de l'harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions, je renvoie là-deſſus au mot *Syſtême* où j'ai fait l'expoſition du ſien. Je m'abſtiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la nature : mais je dois remarquer au moins que les principes de cet auteur paroiſſent avoir dans leurs conſéquences cette univerſalité & cette connexion qu'on ne trouve gueres que dans ceux qui menent à la vérité.

Encore une obſervation avant de finir cet article. Tout intervalle commenſurable eſt réellement conſonnant : il n'y a de vraiment diſſonans que ceux dont les rapports ſont irrationels ; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puiſſe aſſigner aucun Son fondamental commun. Mais paſſé le point où les harmoniques naturels ſont encore ſenſibles, cette conſon-

nance des intervalles commenſurables ne s'admet plus que par induction. Alors les intervalles ſont bien partie du ſyſtême harmonique, puiſqu'ils ſont dans l'ordre de ſa génération naturelle & ſe rapportent au Son fondamental commun; mais ils ne peuvent être admis comme conſonnans par l'oreille, parce qu'elle ne les apperçoit point dans l'harmonie naturelle du corps ſonore. D'ailleurs, plus l'intervalle ſe compoſe, plus il s'éleve à l'aigu du Son fondamental; ce qui ſe prouve par la génération réciproque du Son fondamental & des intervalles ſupérieurs. (Voyez le ſyſtême de M. Tartini.) Or, quand la diſtance du Son fondamental au plus aigu de l'intervalle générateur ou engendré, excede l'étendue du ſyſtême muſical ou appréciable, tout ce qui eſt au-delà de cette étendue devant être cenſé nul, un tel intervalle n'a point de fondement ſenſible, & doit être rejeté de la pratique ou ſeulement admis comme diſſonant. Voilà, non le ſyſtême de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la nature, qu'au reſte je n'entreprends pas d'expliquer.

DISSONANCE MAJEURE, eſt celle qui ſe ſauve en montant. Cette *diſſonance* n'eſt telle que relativement à la *diſſonance* mineure; car elle fait tierce ou Sixte majeure ſur le vrai Son fondamental, & n'eſt autre que la note ſenſible, dans un accord dominant, ou la Sixte-ajoutée dans ſon accord.

DISSONANCE MINEURE, eſt celle qui ſe ſauve en deſcendant: c'eſt toujours la *diſſonance* proprement dite; c'eſt-à-dire, la ſeptieme du vrai Son fondamental.

La *diſſonance majeure* eſt auſſi celle qui ſe forme par un intervalle ſuperflu, & la *diſſonance mineure* eſt celle qui ſe forme par un intervalle diminué Ces diverſes acceptions viennent de ce que le mot même de *diſſonance* eſt équivoque, & ſignifie quelquefois un intervalle & quelquefois un ſimple Son.

DISSONANT, *partic.* (Voyez DISSONER.)

DISSONER, *v. n.* Il n'y a que les Sons qui *diſſonent*; &

un Son *dissone* quand il forme dissonance avec un autre Son. On ne dit pas qu'un intervalle *dissone*, on dit qu'il est dissonant.

DITHYRAMBE, *s. m.* Sorte de chanson Grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle se chantoit sur le mode Phrygien, & se sentoit du feu & de la gaieté qu'inspire le Dieu auquel elle étoit consacrée. Il ne faut pas demander si nos littérateurs modernes, toujours sages & compassés, se sont récriés sur la fougue & le désordre des *Dithyrambes*. C'est fort mal fait, sans doute, de s'enivrer, surtout en l'honneur de la divinité ; mais j'aimerois mieux encore être ivre moi-même, que de n'avoir que ce so bon-sens qui mesure sur la froide raison tous les discours d'un homme échauffé par le vin.

DITON, *s. m.* C'est dans la musique Grecque un intervalle composé de deux Tons ; c'est-à-dire, une tierce majeure. (Voyez INTERVALLE, TIERCE.)

DIVERTISSEMENT, *s. m.* C'est le nom qu'on donne à certaines recueils de danses & de chansons qu'il est de regle à Paris d'insérer dans chaque acte d'un opéra, soit ballet soit tragédie : *divertissement* importun dont l'auteur a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant, & que les acteurs assis & les spectateurs debout, ont la patience de voir & d'entendre.

DIX-HUITIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend dix-sept degrés conjoints, & par conséquent dix-huit Sons diatoniques, en comptant les deux extrêmes. C'est la double octave de la quarte. (Voyez QUARTE.)

DIXIEME, *s. f* Intervalle qui comprend neuf degrés conjoints, & par conséquent dix Sons diatoniques, en comptant les deux qui le forment. C'est l'octave de la tierce, ou la tierce de l'octave ; & la *dixieme* est majeure ou mineure, comme l'intervalle simple dont elle est la réplique. (Voyez TIERCE.)

DIX-NEUVIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend dix-huit degrés conjoints, & par conséquent dix-neuf Sons diatoniques, en comptant les deux extrêmes. C'est la double octave de la quinte. (Voyez QUINTE.)

DIX-SEPTIEME, *f. f.* Intervalle qui comprend feize degrés conjoints, & par conféquent dix-fept fons diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'eft la double octave de la tierce; & la dix-feptieme eft majeure ou mineure comme elle.

Toute corde fonore rend avec le fon principal celui de fa *dix-feptieme* majeure, plutôt que celui de fa tierce fimple ou de fa dixieme, parce que cette dix-feptieme eft produite par une aliquote de la corde entiere; favoir, la cinquieme partie: au lieu que les $\frac{4}{5}$ que donneroit la tierce, ni les $\frac{2}{5}$ que donneroit la dixieme; ne font pas une aliquote de cette même corde. (Voyez SON, INTERVALLE, HARMONIE.)

DO. Syllabe que les Italiens fubftituent, en folfiant, à celle d'*ut*, dont ils trouvent le fon trop fourd. Le même motif a fait entreprendre à plufieurs perfonnes, & entr'autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les fyllabes de notre Gamme; mais l'ancien ufage a toujours prévalu parmi nous. C'eft peut-être un avantage: il eft bon de s'accoutumer à folfier par des fyllabes fourdes, quand on n'en a gueres de plus fonores à leur fubftituer dans le chant.

DODECACORDE. C'eft le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de fa compofition, dans lequel, ajoutant quatre nouveaux Tons aux huit ufités de fon temps, & qui reftent encore aujourd'hui dans le chant eccléfiaftique romain, il penfe avoir rétabli daus leur pureté les douze modes d'Ariftoxène, qui cependant en avoit treize; mais cette prétention a été réfutée par J. B. Doni, dans fon traité des genres & des modes.

DOIGTER, *v. n.* C'eft faire marcher d'une maniere convenable & réguliere les doigts fur quelque inftrument, & principalement fur l'orgue ou le clavecin, pour en jouer le plus facilement & le plus nettement qu'il eft poffible.

Sur les inftrumens à manche, tels que le violon & le violoncelle, la plus grande regle du *doigter* confifte dans les diverfes pofitions de la main gauche fur le manche; c'eft par-là que les mêmes paffages peuvent devenir faciles ou difficiles, felon les pofitions & felon les cordes fur lefquelles

on

on peut prendre ces paſſages : c'eſt quand un ſymphoniſte eſt parvenu à paſſer rapidement, avec juſteſſe & préciſion, par toutes ces différentes poſitions, qu'on dit qu'il poſſede bien ſon manche. (Voyez POSITION.)

Sur l'orgue ou le clavecin, le *doigter* eſt autre choſe. Il y a deux manieres de jouer ſur ces inſtrumens ; ſavoir, l'accompagnement & les Pieces. Pour jouer des Pieces on a égard à la facilité de l'exécution & à la bonne grace de la main. Comme il y a un nombre exceſſif de paſſages poſſibles, dont la plupart demandent une maniere particuliere de faire marcher les doigts, & que d'ailleurs chaque pays & chaque maître a ſa regle, il faudroit ſur cette partie des détails que cet ouvrage ne comporte pas, & ſur leſquels l'habitude & la commodité tiennent lieu de regles, quand une fois on a la main bien poſée. Les préceptes généraux qu'on peut donner ſont, 1°. de placer les deux mains ſur le clavier de maniere qu'on n'ait rien de gêné dans l'attitude ; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces poſés ſur le clavier, & principalement ſur les touches blanches donneroient aux bras une ſituation contrainte & de mauvaiſe grace. Il faut obſerver auſſi que les coudes ſoient un peu plus élevés que le niveau du clavier, afin que la main tombe comme d'elle-même ſur les touches; ce qui dépend de la hauteur du ſiège. 2°. De tenir le poignet à-peu-près à la hauteur du clavier ; c'eſt-à-dire, au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches & un peu recourbés ſur elles pour être prêts à tomber ſur des touches différentes. 3°. De ne point porter ſucceſſivement le même doigt ſur deux touches conſécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoutez à ces obſervations les regles ſuivantes, que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent maître de clavecin, & qui poſſede ſurtout la perfection du *doigter*.

Cette perfection conſiſte en général dans un mouvement doux, léger & régulier.

Le mouvement des doigts ſe prend à leur racine ; c'eſt-à-dire, à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts ſoient courbés naturellement, & que chaque doigt ait ſon mouvement propre indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent ſur les touches & non qu'ils les frappent, & de plus, qu'ils coulent de l'une à l'autre en ſe ſuccédant ; c'eſt-à-dire, qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particulierement le jeu François.

Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à paſſer le pouce par deſſous tel doigt que ce ſoit & à paſſer tel autre doigt par deſſus le pouce. Cette maniere eſt excellente, ſur-tout quand il ſe rencontre des dièſes ou des bémols ; alors faites en ſorte que le pouce ſe trouve ſur la touche qui précede le dièſe ou le bémol, ou placez-le immédiatement après : par ce moyen, vous vous procurerez autant de doigts de ſuite que vous aurez de notes à faire.

Evitez, autant qu'il ſe pourra, de toucher du pouce ou du cinquieme doigt une touche blanche, ſur-tout dans les roulemens de vîteſſe.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains dont les doigts ſe ſuccédent pour lors conſécutivement. Dans ces roulemens, les mains paſſent l'une ſur l'autre ; mais il faut obſerver que le ſon de la premiere touche ſur laquelle paſſe une des mains ſoit auſſi lié au ſon précédent, que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de muſique harmonieux & lié, il eſt bon de s'accoutumer à ſubſtituer un doigt à la place d'un autre ſans relever la touche ; cette maniere donne des facilités pour l'exécution & prolonge la durée des ſons.

Pour l'accompagnement, le *doigter* de la main gauche eſt le même que pour les pieces, parce qu'il faut toujours que cette main joue les baſſes qu'on doit accompagner ; ainſi les regles de M. Duphli y ſervent également pour cette partie, excepté dans les occaſions où l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'octave qu'on embraſſe du pouce & du petit doigt : car alors, au lieu de *doigter*, la main

entiere se transporte d'une touche à l'autre. Quant à la main droite, son *doigter* consiste dans l'arrangement des doigts & dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les accords & leur succession : de sorte que quiconque entend bien la méchanique des doigts dans cette partie, possede l'art de l'accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette méchanique dans sa dissertation sur l'accompagnement, & je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la partie de cette dissertation qui regarde le *doigter*.

Tout accord peut s'arranger par tierces. L'accord parfait, c'est-à-dire, l'accord d'une tonique ainsi arrangé sur le clavier, est formé par trois touches qui doivent être frappées du second, du quatrieme & du cinquieme doigt. Dans cette situation, c'est le doigt le plus bas, c'est-à-dire, le second qui touche la tonique; dans les deux autres faces, il se trouve toujours un doigt au moins au-dessous de cette même onique; il faut le placer à la quarte. Quant au troisieme doigt, qui se trouve au-dessus ou au-dessous des deux autres, il faut le placer à la tierce de son voisin.

Une regle générale pour la succession des accords, est qu'il doit y avoir liaison entr'eux, c'est-à-dire, que quelqu'un des Sons de l'accord précédent doit être prolongé sur l'accord suivant & entrer dans son harmonie. C'est de cette regle que se tire toute la méchanique du *doigter*.

Puisque pour passer régulierement d'un accord à un autre, il faut que quelque doigt reste en place, il est évident qu'il n'y a que quatre manieres de succession réguliere entre deux accords parfaits; savoir, la basse-fondamentale montant ou descendant de Tierce ou de Quinte.

Quand la Basse procede par Tierces, deux doigts restent en place; en montant, ceux qui formoient la Tierce & la Quinte restent pour former l'Octave & la Tierce; tandis que celui qui formoit l'Octave descend sur la Quinte; en descendant, les doigts qui formoient l'Octave & la Tierce restent pour former la Tierce & la Quinte, tandis que celui qui faisoit la Quinte monte sur l'Octave.

Quand la basse procede par Quintes, un doigt seul reste en place, & les deux autres marchent; en montant, c'est la Quinte qui reste pour faire l'Octave, tandis que l'Octave & la Tierce descendent sur la Tierce & sur la Quinte; en descendant, l'Octave reste pour faire la Quinte, tandis que la Tierce & la Quinte montent sur l'Octave & sur la Tierce. Dans toutes ces successions les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainsi sur divers endroits du Clavier, on se familiarise bientôt au jeu des doigts sur chacune de ces marches, & les suites d'accords parfaits ne peuvent plus embarrasser.

Pour les dissonances, il faut d'abord remarquer que tout accord dissonant complet, occupe les quatre doigts, lesquels peuvent être arrangés tous par Tierces, ou trois par Tierces, & l'autre joint à quelqu'un des premiers, faisant avec lui un intervalle de Seconde. Dans le premier cas, c'est le plus bas des doigts, c'est-à-dire, l'index qui sonne le Son fondamental de l'accord; dans le second cas, c'est le supérieur des doigts. Sur cette observation l'on connoît aisément le doigt qui fait la dissonance, & qui, par conséquent, doit descendre pour la sauver.

Selon les différens accords consonnans ou dissonans qui suivent un accord dissonant, il faut faire descendre un doigt seul, ou deux, ou trois. A la suite d'un accord dissonant, l'accord parfait qui le sauve se trouve aisément sous les doigts. Dans une suite d'accords dissonans, quand un doigt seul descend, comme dans la cadence interrompue, c'est toujours celui qui a fait la dissonance, c'est-à-dire, l'inférieur des deux joints, ou le supérieur de tous, s'ils sont arrangés par Tierces. Faut-il faire descendre deux doigts, comme dans la cadence parfaite : ajoutez, à celui dont je viens de parler, son voisin au-dessous; & s'il n'en a point, le supérieur de tous : ce sont les deux doigts qui doivent descendre. Faut-il en faire descendre trois, comme dans la cadence rompue, conservez le fondamental sur sa touche, & faites descendre les autres.

La suite de toutes ces différentes successions, bien étudiée, vous montre le jeu des doigts dans toutes les phrases possibles; & comme c'est des cadences parfaites que se tire la succession la plus commune des phrases harmoniques, c'est aussi à celle-là qu'il faut s'exercer davantage : on y trouvera toujours deux doigts marchant & s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut descendent sur un accord où les deux inférieurs restent en place, dans l'accord suivant les deux supérieurs restent, & les deux inférieurs descendent à leur tour; ou bien ce sont les deux doigts extrêmes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une succession harmonique ascendante par dissonances, à la faveur de la Sixte-ajoutée; mais cette succession, moins commune que celle dont je viens de parler, est plus difficile à ménager, moins prolongée, & les accords se remplissent rarement de tous leurs Sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ses regles; & en supposant un entrelacement de cadences imparfaites, on y trouveroit toujours, ou les quatre doigts par Tierces, ou deux doigts joints : dans le premier cas, ce seroit aux deux inférieurs à monter, & ensuite aux deux supérieurs alternativement : dans le second, le supérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui est au-dessus de lui, & s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous.

On n'imagine pas jusqu'à quel point l'étude du *doigter*, prise de cette maniere, peut faciliter la pratique de l'accompagnement. Après un peu d'exercice les doigts prennent insensiblement l'habitude de marcher comme d'eux-mêmes; ils préviennent l'esprit & accompagnent avec une facilité qui a de quoi surprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'est pas sans inconvénient; car sans parler des Octaves & des Quintes de suite qu'on y rencontre à tout moment, il résulte de tout ce remplissage, une harmonie brute & dure, dont l'oreille est étrangement choquée, surtout dans les accords par supposition.

Les Maîtres enseignent d'autres manieres de *doigter*, fondées sur les mêmes principes, sujettes, il est vrai, à plus

d'exceptions; mais par lesquelles retranchant des sons, on gêne moins la main par trop d'extension; l'on évite les Octaves & les Quintes de suite, & l'on rend une harmonie, non pas aussi pleine, mais plus pure & plus agréable.

DOLCE. (Voyez D.)

DOMINANT, *adj.* Accord *dominant* ou sensible, est celui qui se pratique sur la dominante du Ton, & qui annonce la cadence parfaite. Tout accord parfait majeur devient *dominant* sitôt qu'on lui ajoute la Septieme mineure.

DOMINANTE, *s. f.* C'est, des trois Notes essentielles du Ton, celle qui est une Quinte au-dessus de la Tonique. La Tonique & la *dominante* déterminent le Ton; elles y sont chacune la fondamentale d'un accord particulier; au lieu que la Médiante, qui constitue le mode, n'a point d'accord à elle, & fait seulement partie de celui de la Tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *dominante* à toute Note qui porte un accord de Septieme, & distingue celle qui porte l'accord sensible par le nom de *dominante-Tonique*; mais à cause de la longueur du mot, cette addition n'est pas adoptée des Artistes : ils continuent d'appeller simplement *dominante* la Quinte de la Tonique, & ils n'appellent pas *dominantes*, mais *fondamentales*, les autres Notes portant accord de Septieme; ce qui suffit pour s'expliquer, & prévient la confusion.

DOMINANTE, dans le Plain-Chant, est la Note que l'on rebat le plus souvent, à quelque degré que l'on soit sur la Tonique. Il y a dans le Plain-Chant *dominante* & *Tonique*, mais point de Médiante.

DORIEN, *adj.* Le mode *Dorien* étoit un des plus anciens de la musique des Grecs, & c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appellés authentiques.

Le caractere de ce mode étoit sérieux & grave, mais d'une gravité tempérée; ce qui le rendoit propre pour la guerre & pour les sujets de Religion.

Platon regarde la majesté du mode *Dorien* comme très propre à conserver les bonnes mœurs, & c'est pour cela qu'il en permet l'usage dans sa République.

Il s'appelloit *Dorien* parce que c'étoit chez les peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en usage. On attribue l'invention de ce mode à Thamiris de Thrace, qui, ayant eu le malheur de défier les Muses, & d'être vaincu, fut privé par elles de la Lyre & des yeux.

DOUBLE, *adj.* Intervalles *doubles* ou *redoublés*, sont tous ceux qui excedent l'étendue de l'Octave. En ce sens la Dixieme est *double* de la Tierce, & la Douzieme *double* de la Quinte. Quelques-uns donnent aussi le nom d'Intervalles *doubles* à ceux qui sont composés de deux Intervalles égaux, comme la Fausse-Quinte, qui est composée de deux Tierces mineures.

DOUBLE, *s. m.* On appelle *doubles*, des airs d'un chant simple en lui-même, qu'on figure & qu'on double par l'addition de plusieurs Notes qui varient & ornent le chant sans le gâter. C'est ce que les Italiens appellent *Variazioni*. (Voyez VARIATIONS.)

Il y a cette différence des *doubles* aux broderies ou Fleurtis, que ceux-ci sont à la liberté du Musicien, qu'il peut les faire ou les quitter quand il lui plaît, pour reprendre le simple. Mais le *double* ne se quitte point; & sitôt qu'on l'a commencé, il faut le poursuivre jusqu'à la fin de l'air.

DOUBLE est encore un mot employé à l'Opéra de Paris, pour désigner les acteurs en sous-ordre, qui remplacent les premiers acteurs dans les rôles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorsqu'un Opéra est sur ses fins & qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un Opéra en *doubles* pour concevoir ce que c'est qu'un tel Spectacle, & quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état. Tout le zele des bons Citoyens François, bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, suffit à peine pour tenir à ce détestable charivari.

DOUBLER, *v. a.* *Doubler* un air, c'est y faire des Doubles; *doubler* un rôle, c'est y remplacer l'acteur principal. (Voyez DOUBLE.)

DOUBLE-CORDE, *s. f.* Maniere de jeu sur le violon,

laquelle consiste à toucher deux cordes à la fois, faisant deux parties différentes. La double-corde *fait souvent beaucoup d'effet. Il est difficile de jouer très juste sur la* double-corde.

DOUBLE-CROCHE, *s. f.* Note de musique qui ne vaut que le quart d'une Noire, ou la moitié d'une croche. Il faut par conséquent seize *doubles-croches* pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Temps. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir la figure de la *double-croche* liée ou détachée dans la figure 9 de la planche D. Elle s'appelle *double-croche*, à cause du double-crochet qu'elle porte à sa queue, & qu'il faut pourtant bien distinguer du double-crochet proprement dit, qui fait le sujet de l'article suivant.

DOUBLE - CROCHET, *s. m.* Signe d'abréviation qui marque la division des Notes en doubles-croches, comme le simple crochet marque leur division en croches simples. (Voy. CROCHET.) Voyez aussi la figure & l'effet du *double-crochet*, figure 10 de la planche D, à l'exemple B.

DOUBLE-EMPLOI, *s. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manieres dont on peut considérer & traiter l'accord de sous-dominante; savoir, comme accord fondamental de Sixte-ajoutée, ou comme accord de grande-Sixte, renversé d'un accord fondamental de Septieme. En effet, ces deux accords portent exactement les mêmes Notes, se chiffrent de même, s'emploient sur les mêmes cordes du Ton; de sorte que souvent on ne peut discerner celui que l'auteur a voulu employer, qu'à l'aide de l'accord suivant qui le sauve, & qui est différent dans l'un & dans l'autre cas.

Pour faire ce discernement on considere le progrès diatonique des deux Notes qui font la Quinte & la Sixte, & qui formant entr'elles un intervalle de Seconde, font l'une ou l'autre la dissonance de l'accord. Or, ce progrés est déterminé par le mouvement de la basse. Si donc, de ces deux Notes, la supérieure est dissonante, elle montera d'un degré dans l'accord suivant, l'inférieure restera en place, &

l'accord

l'accord sera une Sixte-ajoutée. Si c'est l'inférieure qui est dissonante, elle descendra dans l'accord suivant, la supérieure restera en place, & l'accord sera celui de grande-Sixte. Voyez les deux cas du *double-emploi*, planche D, fig. 12.

A l'égard du Compositeur, l'usage qu'il peut faire du *double-emploi* est de considérer l'accord qui le comporte sous une face pour y entrer & sous l'autre pour en sortir; de sorte qu'y étant arrivé comme à un accord de Sixte-ajoutée, il le sauve comme un accord de grande-Sixte, & réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des principaux usages du *double-emploi* est de pouvoir porter la succession diatonique de la Gamme jusqu'à l'Octave, sans changer de mode, du moins en montant; car en descendant on en change. On trouvera, (*Planche* D, *Fig.* 13) l'exemple de cette Gamme & de sa basse-fondamentale. Il est évident, selon le systême de M. Rameau, que toute la succession harmonique qui en résulte est dans le même Ton; car on n'y emploie, à la rigueur, que les trois accords, de la Tonique, de la Dominante & de la sous-Dominante; ce dernier donnant par le *double-emploi* celui de Septieme de la seconde Note, qui s'emploie sur la Sixieme.

A l'égard de ce qu'ajoute M. d'Alembert dans ses Elémens de musique, pag. 80, & qu'il répete dans l'Encyclopédie, article *Double-emploi*; savoir, que l'accord de Septieme *re fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renversé de *fa la ut re*, ne peut être suivi de l'accord *ut mi sol ut*, je ne puis être de son avis sur ce point.

La preuve qu'il en donne est que la dissonance *ut* du premier accord ne peut être sauvée dans le second; & cela est vrai, puisqu'elle reste en place : mais dans cet accord de Septieme *re fa la ut* renversé de cet accord *fa la ut re* de Sixte-ajoutée, ce n'est point *ut*, mais *re*, qui est la dissonance; laquelle par conséquent, doit être sauvée en montant sur *mi*, comme elle fait réellement dans l'accord suivant; tellement que cette marche est forcée dans la basse même, qui de *re* ne pourroit sans faute retourner

premiere : ce qui ne peut gueres se pratiquer qu'à quatre parties. (Voyez FUGUE.) On peut, avec plus de parties, faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes fugues : mais la confusion est toujours à craindre, & c'est alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, observer autant qu'il est possible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre, sur-tout la premiere fois ; que leur progression soit renversée, qu'elles soient caractérisées différemment, & que si elles ne peuvent être entendues ensemble, au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais ces exercices pénibles sont plus faits pour les écoliers que pour les maîtres ; ce sont les semelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes coureurs pour les faire courir plus légérement quand ils en sont délivrés.

DOUBLE-OCTAVE, *s. f.* Intervalle composé de deux octaves, qu'on appelle autrement *quinzieme*, & que les Grecs appelloient *disdiapason*.

La *double-octave* est en raison doublée de l'octave simple, & c'est le seul intervalle qui ne change pas de nom en se composant avec lui-même.

DOUBLE-TRIPLE. Ancien nom de la triple de blanches ou de la mesure à trois pour deux, laquelle se bat à trois temps, & contient une blanche pour chaque temps. Cette mesure n'est plus en usage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

DOUX, *adj pris adverbialement.* Ce mot en musique est opposé à *fort*, & s'écrit au-dessus des portées pour la musique Françoise, & au-dessous pour l'Italienne dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer & radoucir l'éclat & la véhémence du son, comme dans les échos, & dans les parties d'accompagnement. Les Italiens écrivent *dolce*, & plus communément *piano*, dans le même sens ; mais leurs puristes en musique soutiennent que ces deux mots ne sont pas synonymes, & que c'est par abus que plusieurs auteurs les emploient comme tels. Ils disent que *piano* signifie simplement une modération de son, une diminution

de bruit; mais que *dolce* indique, outre cela, une maniere de jouer *più soave*, plus douce, plus liée, & répondant à-peu-près au mot *louré* des François.

Le *doux* a trois nuances qu'il faut bien distinguer; savoir, le *demi-jeu*, le *doux*, & le *très doux*. Quelque voisines que paroissent être ces trois nuances, un orchestre entendu les rend très sensibles & très distinctes.

DOUZIEME, *s. f.* Intervalle composé de onze degrés conjoints, c'est-à-dire, de douze sons diatoniques en comptant les deux extrêmes : c'est l'octave de la quinte (Voyez QUINTE.)

Toute corde sonore, rend, avec le son principal, celui de la *douzieme*, plutôt que celui de la quinte, parce que cette *douzieme* est produite par une aliquote de la corde entiere qui est le tiers; au lieu que les deux tiers, qui donneroient la quinte, ne sont pas une aliquote de cette même corde.

DRAMATIQUE, *adj.* Cette épithete se donne à la musique imitative, propre aux pieces de théâtre qui se chantent, comme les opéra. On l'appelle aussi musique lyrique. (Voyez IMITATION.)

DUO, *s. m.* Ce nom se donne en général à toute musique à deux parties; mais on en restreint aujourd'hui le sens à deux parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples accompagnemens qui ne sont comptés pour rien. Ainsi l'on appelle *duo* une musique à deux voix, quoiqu'il y ait une troisieme partie pour la basse-continue, & d'autres pour la symphonie. En un mot, pour constituer un *duo*, il faut deux parties principales, entre lesquelles le chant soit également distribué.

Les regles du *duo* & en général de la musique à deux parties, sont les plus rigoureuses pour l'harmonie; on y défend plusieurs passages, plusieurs mouvemens qui seroient permis à un plus grand nombre de parties : car tel passage ou tel accord qui plaît à la faveur d'un troisieme ou d'un quatrieme son, sans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs, on

ne seroit pas pardonnable de mal choisir, n'ayant que deux sons à prendre dans chaque accord. Ces regles étoient encore bien plus séveres autrefois; mais on s'est relâché sur tout cela dans ces derniers temps où tout le monde s'est mis à composer.

On peut envisager le *duo* sous deux aspects; savoir, simplement comme un chant à deux parties, tel, par exemple, que le premier verset du *Stabat* de Pergolèse, *duo* le plus parfait & le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun musicien; ou comme partie de la musique imitative & théâtrale, tels que sont les *duo* des scenes d'opéra. Dans l'un & dans l'autre cas, le *duo* est de toutes les sortes de musique celle qui demande le plus de goût, de choix, & la plus difficile à traiter sans sortir de l'unité de mélodie. On me permettra de faire ici quelques observations sur le *duo* dramatique, dont les difficultés particulieres se joignent à celles qui sont communes à tous les *duo*.

L'auteur de la Lettre sur l'opéra d'*Omphale*, a sensément remarqué que les *duo* sont hors de la nature dans la musique imitative: car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre; & quand cette supposition pourroit s'admettre en certains cas, ce ne seroit pas du moins dans la tragédie, où cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose. Il n'y a donc que les transports d'une passion violente qui puissent porter deux interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un l'autre, à parler tous deux à la fois; & même, en pareil cas, il est très-ridicule que ces discours simultanés soient prolongés de maniere à faire une suite chacun de leur côté.

Le premier moyen de sauver cette absurdité est donc de ne placer les *duo* que dans des situations vives & touchantes, où l'agitation des interlocuteurs les jette dans une sorte de délire capable de faire oublier aux spectateurs & à eux-mêmes ces bienséances théâtrales qui renforcent l'illusion dans

les ſcenes froides, & la détruiſent dans la chaleur des paſſions. Le ſecond moyen eſt de traiter le plus qu'il eſt poſſible le *duo* en dialogue. Ce dialogue ne doit pas être phraſé & diviſé en grandes périodes comme celui du récitatif, mais formé d'interrogations, de réponſes, d'exclamations vives & courtes, qui donnent occaſion à la mélodie de paſſer alternativement & rapidement d'une partie à l'autre, ſans ceſſer de former une ſuite que l'oreille puiſſe ſaiſir. Une troiſieme attention eſt de ne pas prendre indifféremment pour ſujets toutes les paſſions violentes, mais ſeulement celles qui ſont ſuſceptibles de la mélodie douce & un peu contraſtée convenable au *duo*, pour en rendre le chant accentué & l'harmonie agréable. La fureur, l'emportement marchent trop vîte; on ne diſtingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, & le *duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpétuel d'injures, d'inſultes, conviendroit mieux à des bouviers qu'à des héros, & cela reſſemble tout-à fait aux fanfaronades de gens qui veulent ſe faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux d'*appas*, de *chaînes*, de *flammes*; jargon plat & froid que la paſſion ne connut jamais, & dont la bonne muſique n'a pas plus beſoin que la bonne poéſie. L'inſtant d'une ſéparation, celui où l'un des deux amans va à la mort ou dans les bras d'un autre, le retour ſincere d'un infidèle, le touchant combat d'une mere & d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre; tous ces momens d'affliction où l'on ne laiſſe pas de verſer des larmes délicieuſes : voilà les vrais ſujets qu'il faut traiter en *duo* avec cette ſimplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les théâtres lyriques ſavent combien ce ſeul mot *addio* peut exciter d'attendriſſement & d'émotion dans tout un ſpectacle. Mais ſi-tôt qu'un trait d'eſprit ou un tour phraſé ſe laiſſe appercevoir, à l'inſtant le charme eſt détruit, & il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques-unes des obſervations qui regardent le poëte. A l'égard du muſicien, c'eſt à lui de trouver un chant convenable au ſujet, & diſtribué de telle ſorte que,

chacun des interlocuteurs parlant à ſon tour, toute la ſuite du dialogue ne forme qu'une mélodie, qui, ſans changer de ſujet, ou du moins ſans altérer le mouvement, paſſe dans ſon progrès d'une partie à l'autre, ſans ceſſer d'être une, & ſans enjamber. Les *duo* qui font le plus d'effet, ſont ceux des voix égales, parce que l'harmonie en eſt plus rapprochée; & entre les voix égales, celles qui font le plus d'effet ſont les deſſus, parce que leur diapaſon plus aigu ſe rend plus diſtinct, & que le ſon en eſt plus touchant. Auſſi les *duo* de cette eſpece, ſont-ils les ſeuls employés par les Italiens dans leurs tragédies, & je ne doute pas que l'uſage des caſtrati, dans les rôles d'hommes, ne ſoit dû en partie à cette obſervation. Mais, quoiqu'il doive y avoir égalité entre les voix, & unité dans la mélodie, ce n'eſt pas à dire que les deux parties doivent être exactement ſemblables dans leur tour de chant : car outre la diverſité des ſtyles qui leur convient, il eſt très rare que la ſituation des deux acteurs ſoit ſi parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs ſentimens de la même maniere : ainſi le muſicien doit varier leur accent & donner à chacun des deux le caractere qui peint le mieux l'état de ſon ame, ſur-tout dans le récit alternatif.

Quand on joint enſemble les deux parties, (ce qui doit ſe faire rarement & durer peu,) il faut trouver un chant ſuſceptible d'une marche par tierces ou par ſixtes, dans lequel la ſeconde partie faſſe ſon effet ſans diſtraire de la premiere. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.) Il faut garder la dureté des diſſonances, les ſons perçans & renforcés, le *Fortiſſimo* de l'orcheſtre, pour des inſtans de déſordre & de tranſports où les acteurs ſemblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout ſpectateur ſenſible, & lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie, ſobrement ménagée; mais ces inſtans doivent être rares, courts & amenés avec art Il faut, par une muſique douce & affectueuſe, avoir déjà diſpoſé l'oreille & le cœur à l'émotion, pour que l'une & l'autre ſe prêtent à ces ébranlemens violens; & il faut qu'ils paſſent avec la rapidité qui con-

vient à notre foibleſſe ; car quand l'agitation eſt trop forte, elle ne peut durer, & tout ce qui eſt au-delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre par-tout aſſez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple, ſur lequel le lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plus aiſément. Il eſt tiré de l'Olympiade de M. Métaſtaſio ; les curieux feront bien de chercher dans la muſique du même opéra, par Pergolèſe, comment ce premier muſicien de ſon temps & du nôtre, a traité ce *duo*, dont voici le ſujet.

Mégaclès s'étant engagé à combattre pour ſon ami, dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Ariſtée, retrouve dans cette même Ariſtée la maîtreſſe qu'il adore. Charmée du combat qu'il va ſoutenir, & qu'elle attribue à ſon amour pour elle, Ariſtée lui dit à ce ſujet les choſes les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement ; mais avec le déſeſpoir ſecret de ne pouvoir retirer ſa parole, ni ſe diſpenſer de faire, aux dépens de tout ſon bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Ariſtée, alarmée de la douleur qu'elle lit dans ſes yeux, & que confirment ſes diſcours équivoques & interrompus, lui témoigne ſon inquiétude ; & Mégaclès ne pouvant plus ſupporter, à la fois ſon déſeſpoir & le trouble de ſa maîtreſſe, part ſans s'expliquer, & la laiſſe en proie aux plus vives craintes. C'eſt dans cette ſituation qu'ils chantent le *duo* ſuivant.

MÉGACLÈS.

Mia vita. . . . addio.
Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTÉE.

Perchè cosi mi dici,
Anima mia, perchè ?

MÉGACLÈS.

Taci, bell' Idol mio.

ARISTÉE.

Parla, mio dolce amor.

ENSEMBLE.

MÉGACLÈS. *Ah! che parlando,* } *oh Dio!*
ARISTÉE. *Ah! che tacendo,* }
Tu mi traffigi il cor!

ARISTÉE, *à part.*

Veggio languir chi adoro,
Ne intendo il ſuo languir!

MÉGACLÈS, *à part.*

Di geloſia mi moro,
E non lo poſſo dir!

ENSEMBLE.

Chi mai provo di queſto
Affanno più funeſto,
Più barbaro dolor?

Bien que tout ce dialogue ſemble n'être qu'une ſuite de la ſcène, ce qui le raſſemble en un ſeul *duo*, c'eſt l'unité de deſſein par laquelle le muſicien en réunit toutes les parties, ſelon l'intention du poëte.

A l'égard des *duo* bouffons, qu'on emploie dans les intermèdes & autres opéra comiques, ils ne ſont pas communément à voix égales, mais entre baſſe & deſſus. S'ils n'ont pas le pathétique des *duo* tragiques, en revanche ils ſont ſuſceptibles d'une variété plus piquante, d'accens plus différens & de caractères plus marqués. Toute la gentilleſſe de la coquetterie, toute la charge des rôles à manteaux, tout

le contrafte des fottifes de notre fexe & de la rufe de l'autre, enfin toutes les idées acceffoires dont le fujet eft fufceptible; ces chofes peuvent concourir toutes à jeter de l'agrément & de l'intérêt dans ces *duo*, dont les regles font d'ailleurs les mêmes que des précédens, en ce qui regarde le dialogue & l'unité de mélodie. Pour trouver un *duo* comique, parfait à mon gré dans toutes fes parties, je ne quitterai point l'auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples, mais je citerai le premier *duo* de la *Serva Padrona*: *lo conofco a quegl' occhietti, &c.* & je le citerai hardiment comme un modèle de chant agréable, d'unité de mélodie, d'harmonie fimple, brillante & pure, d'accent, de dialogue & de goût; auquel rien ne peut manquer, quand il fera bien rendu, que des auditeurs qui fachent l'entendre & l'eftimer ce qu'il vaut.

DUPLICATION, *f. f.* Terme de plain-chant. L'intonation par *duplication* fe fait par une forte de Périélèfe, en doublant la pénultieme note du mot qui termine l'intonation; ce qui n'a lieu que lorfque cette pénultieme note eft immédiatement au-deffous de la derniere. Alors la *duplication* fert à la marquer davantage, en maniere de note fenfible.

DUR, *adj.* On appelle ainfi tout ce qui bleffe l'oreille par fon âpreté. Il y a des voix *dures* & glapiffantes, des inftrumens aigres & *durs*, des compofitions *dures*. La *dureté* du béquarre lui fit donner autrefois le nom de B *dur.* Il y a des intervalles *durs* dans la mélodie; tel eft le progrès diatonique des trois tons, foit en montant, foit en defcendant; & telles font en général toutes les fauffes relations. Il y a dans l'harmonie des accords *durs*; tels que font le triton, la quinte fuperflue, & en général toutes les diffonances majeures. La *dureté* prodiguée révolte l'oreille & rend une mufique défagréable; mais ménagée avec art, elle fert au clair-obfcur, & ajoute à l'expreffion.

E.

E *ſi mi*, E *la mi*, ou ſimplement E. troiſieme ſon de la Gamme de l'Aretin, que l'on appelle autrement *Mi.* (Voy. GAMME.)

ECBOLÉ, ou *Elévation.* C'étoit, dans les plus anciennes muſiques Grecques, une altération du genre enharmonique, lorſqu'une corde étoit accidentellement élevée de cinq Dièſes au-deſſus de ſon accord ordinaire.

ÉCHELLE, *ſ. f.* C'eſt le nom qu'on a donné à la ſucceſſion diatonique des ſept notes, *ut re mi fa ſol la ſi*, de la Gamme notée, parce que ces notes ſe trouvent rangées en maniere d'Échelons ſur les Portées de notre muſique.

Cette énumération de tous les ſons diatoniques de notre ſyſtème, rangés par ordre, que nous appellons *Echelle*, les Grecs, dans le leur, l'appelloient tétracorde, parce qu'en effet leur *Echelle* n'étoit compoſée que de quatre ſons, qu'ils répétoient de tétracorde en tétracorde, comme nous faiſons d'octave en octave. (Voyez TÉTRACORDE.)

Saint-Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les Tetracordes des anciens en un Eptacorde ou ſyſtême de ſept notes, au bout deſquelles commençant une autre octave, on trouve des Sons ſemblables répétés dans le même ordre. Cette découverte eſt très belle, & il ſemblera ſingulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de l'octave, aient cru, malgré cela, devoir reſter attachés à leurs tétracordes. Grégoire exprima ces ſept notes avec les ſept premieres lettres de l'alphabet latin. Gui Arétin donna des noms aux ſix premieres; mais il négligea d'en donner un à la ſeptieme, qu'en France on a depuis appellée *ſi*, & qui n'a point encore d'autre nom que *B mi*, chez la plupart des peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des Tons & ſemi-Tons, dont l'*Echelle* eſt compoſée, ſoient des choſes purement arbitraires, & qu'on eût pu, par d'autres diviſions tout

aussi bonnes, donner aux Sons de cette *Echelle* un ordre & des rapports différens. Notre systême diatonique est le meilleur à certains égards, parce qu'il est engendré par les consonnances & par les différences qui sont entr'elles » Que l'on ait entendu plusieurs fois, dit M. Sauveur, l'accord de la Quinte & celui de la quarte, on est porté naturellement à imaginer la différence qui est entr'eux ; elle s'unit & se lie avec eux dans notre esprit & participe à leur agrément : voilà le Ton majeur. Il en va de même du Ton mineur, qui est la différence de la tierce mineure à la quarte ; & du semi-Ton majeur qui est celle de la même quarte à la tierce majeure. » Or le Ton majeur, le Ton mineur & le semi-Ton majeur, voilà les degrés diatoniques dont notre *Echelle* est composée selon les rapports suivans.

Ton majeur.	Ton mineur.	Semi-Ton majeur.	Ton majeur.	Ton mineur.	Ton majeur.	Semi-Ton majeur.	
Ut	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Ut.*
$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$	

Pour faire la preuve de ce calcul, il faut composer tous les rapports compris entre deux termes consonnans ; & l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la consonnance ; & si l'on réunit tous les termes de l'*Echelle*, on trouvera le rapport total en raison sous-double ; c'est-à-dire, comme 1 est à 2 : ce qui est en effet le rapport exact des deux termes extrêmes ; c'est-à-dire de l'*ut* à son octave.

L'*Echelle* qu'on vient de voir est celle qu'on nomme naturelle ou diatonique ; mais les modernes, divisant ses degrés en d'autres intervalles plus petits, en ont tiré une autre *Echelle* qu'ils ont appellée *Echelle* semi-Tonique ou Chromatique, parce qu'elle procede par semi-Tons.

Pour former cette *Echelle*, on n'a fait que partager en

deux intervalles égaux, ou ſuppoſés tels, chacun des cinq Tons entiers de l'octave, ſans diſtinguer le Ton majeur du Ton mineur, ce qui, avec les deux ſemi-Tons majeurs qui s'y trouvoient déjà, fait une ſucceſſion de douze ſemi-Tons ſur treize Sons conſécutifs d'une octave à l'autre.

L'uſage de cette *Echelle* eſt de donner les moyens de moduler ſur telle note qu'on veut choiſir pour fondamentale, & de pouvoir, non-ſeulement faire ſur cette note un intervalle quelconque, mais y établir une *Echelle* diatonique, ſemblable à l'*Echelle* diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'eſt contenté d'avoir pour tonique une note de la Gamme, priſe à volonté, ſans s'embarraſſer ſi les Sons par leſquels devoit paſſer la modulation, étoient avec cette note & entr'eux, dans les rapports convenables, l'*Echelle* ſemi-tonique étoit peu néceſſaire; quelque *fa* Dièſe, quelque *ſi* Bémol compoſoient ce qu'on appelloit les *Feintes* de la muſique: c'étoient ſeulement deux touches à ajouter au clavier diatonique. Mais depuis qu'on a cru ſentir la néceſſité d'établir entre les divers Tons une ſimilitude parfaite, il a fallu trouver des moyens de tranſporter les mêmes chants & les mêmes intervalles plus haut ou plus bas, ſelon le Ton que l'on choiſiſſoit. L'*Echelle* chromatique eſt donc devenue d'une néceſſité indiſpenſable; & c'eſt par ſon moyen qu'on porte un chant ſur tel degré du clavier que l'on veut choiſir, & qu'on le rend exactement ſur cette nouvelle poſition tel qu'il peut avoir été imaginé par un autre.

Ces cinq Sons ajoutés, ne forment pas dans la muſique de nouveaux degrés: mais ils ſe marquent tous ſur le degré le plus voiſin, par un Bémol ſi le degré eſt plus haut; par un dièſe s'il eſt plus bas: & la note prend toujours le nom du degré ſur lequel elle eſt placée. (Voyez BEMOL & DIESE.)

Pour aſſigner maintenant les rapports de ces nouveaux intervalles, il faut ſavoir que les deux Parties ou ſemi-Tons qui compoſent le Ton majeur, ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 128 à 135; & que les deux qui compoſent auſſi le Ton mineur ſont dans les rapports de 15 à 16 & de

24 à 25 : de forte qu'en divisant toute l'octave selon l'*Echelle* semi-tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la *Pl.* L. *Fig.* 1.

Mais il faut remarquer que cette division, tirée de monsieur Malcolm, paroît, à bien des égards manquer de justesse Premierement, les semi-Tons qui doivent être mineurs, y sont majeurs ; & celui du *sol* dièse au *la*, qui doit être majeur, y est mineur. En second lieu, plusieurs tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* dièse, & du *mi* au *sol* dièse, y sont trop fortes d'un Comma ; ce qui doit les rendre insupportables. Enfin le semi-Ton moyen y étant substitué au semi-ton maxime, donne des intervalles faux par-tout où il est employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce semi-ton moyen est plus grand que le majeur même ; c'est-à-dire, moyen entre le maxime & le majeur. (Voyez SEMI-TON.)

Une division meilleure & plus naturelle, feroit donc de partager le ton majeur en deux semi-tons, l'un mineur de 24 à 25, & l'autre maxime de 25 à 27, laissant le ton mineur divisé en deux semi-tons, l'un majeur & l'autre mineur comme dans la table ci-dessus.

Il y a encore deux autres *Echelles* semi-toniques, qui viennent de deux autres manieres de diviser l'octave par semi-tons.

La premiere se fait en prenant une moyenne harmonique ou arithmétique entre les deux termes du ton majeur, & un autre entre ceux du ton mineur, qui divise l'un & l'autre ton en deux semi-tons presque égaux : ainsi le ton majeur $\frac{8}{9}$ est divisé en $\frac{16}{17}$ & $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres représentant les longueurs des cordes ; mais quand ils représentent les vibrations, les longueurs des cordes sont réciproques & en proportion harmonique, comme 1 $\frac{16}{17}$ $\frac{8}{9}$, ce qui met le plus grand semi-ton au grave.

De la même maniere le ton mineur $\frac{9}{10}$ se divise arithmétiquement en deux semi tons $\frac{18}{19}$ & $\frac{19}{20}$, ou réciproquement 1 $\frac{18}{19}$ $\frac{9}{10}$: mais cette derniere division n'est pas harmonique

Toute l'octave, ainsi calculée, donne les rapports exprimés dans la *Pl.* L. *Fig.* 2.

M. Salmon rapporte, dans les transactions philosophiques, qu'il a fait devant la société royale une expérience de cette *Echelle* sur des cordes divisées exactement selon ces proportions, & qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres instrumens touchés par les meilleures mains M. Malcolm ajoute qu'ayant calculé & comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *Echelle*, que dans la précédente ; mais que les erreurs étoient considérablement moindres ; ce qui fait compensation.

Enfin, l'autre *Echelle* semi-tonique, est celle des Aristoxéniens, dont le P. Mersenne a traité fort au long, & que M. Rameau a tenté de renouveller dans ces derniers temps. Elle consiste à diviser géométriquement l'octave par onze moyennes proportionnelles en douze semi-Tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en sont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progression entre les extrêmes 1 & 2 (Voy. TEMPÉRAMENT.)

Comme au genre diatonique & au chromatique, les harmonistes en ajoutent un troisieme, savoir l'enharmonique, ce troisieme genre doit avoir aussi son *Echelle* du moins par supposition : car quoique les intervalles vraiment enharmoniques n'existent point dans notre clavier, il est certain que tout passage enharmonique les suppose, & que l'esprit corrigeant sur ce point la sensation de l'oreille, ne passe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet intervalle sous-entendu. Si chaque ton étoit exactement composé de deux semi-tons mineurs, tout intervalle enharmonique seroit nul, & ce genre n'existeroit pas. Mais comme un ton mineur même contient plus de deux semi-tons mineurs, le complément de la somme de ces deux semi-tons au ton, c'est-à-dire, l'espace qui reste entre le dièse de la note inférieure, & le Bémol de la superieure, est précisément l'intervalle enharmonique, appellé communément quart-de-ton;

ce quart-de-ton est de deux especes, savoir l'enharmonique majeur & l'enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot QUART-DE-TON.

Cette explication doit suffire à tout lecteur pour concevoir aisément l'*Echelle* enharmonique, que j'ai calculée & insérée dans la *Pl.* L. *Fig.* 3. Ceux qui chercheront de plus grands éclaircissemens sur ce point, pourront lire le mot ENHARMONIQUE.

ÉCHO, *s. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps solide, & qui par-là se répete & se renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du Grec ἦχος, *Son.*

On appelle aussi *Echo* le lieu où la répétition se fait entendre.

On distingue les *Echos* pris en ce sens, en deux especes; savoir:

1°. L'*Echo simple* qui ne répete la voix qu'une fois, &

2°. l'*Echo double* ou *multiple*, qui répete les mêmes Sons deux ou plusieurs fois.

Dans les *Echos* simples il y en a de toniques, c'est-à-dire, qui ne répetent que le son musical & soutenu; & d'autres syllabiques, qui répetent aussi la voix parlante.

On peut tirer parti des *Echos* multiples, pour former des accords & de l'harmonie avec une seule voix, en faisant entre la voix & l'*Echo* une espece de canon dont la mesure doit être réglée sur le temps qui s'écoule entre les sons prononcés & les mêmes sons répétés. Cette maniere de faire un concert à soi tout seul, devroit, si le chanteur étoit habile, & l'*Echo* vigoureux, paroître étonnante & presque magique aux auditeurs non prévenus.

Le nom d'*Echo* se transporte en musique à ces sortes d'airs ou de pieces dans lesquelles, à l'imitation de l'*Echo*, l'on répete de temps en temps, & fort doux, un certain nombre de notes. C'est sur l'orgue qu'on emploie le plus communément cette maniere de jouer, à cause de la facilité qu'on a de faire des *Echos* sur le positif; on peut faire aussi des *Echos* sur le clavecin, au moyen du petit clavier.

L'Abbé Brossard dit qu'on se serr quelquefois du mot *Echo* en la place de celui de *Doux* ou *Piano*, pour marquer

quer qu'il faut adoucir la voix ou le fon de l'inftrument, comme pour faire un *Echo*. Cet ufage ne fubfifte plus.

ECHOMETRE, *f. m.* Efpece d'Echelle graduée, ou de regle divifée en plufieurs parties, dont on fe fert pour mefurer la durée ou longueur des fons, pour déterminer leurs valeurs diverfes, & même les rapports de leurs intervalles.

Ce mot vient du Grec ἦχος, *Son* & de μέτρον, *Mefure*.

Je n'entreprendrai pas la defcription de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais aucun ufage, & qu'il n'y a de bon *Echometre* qu'une oreille fenfible & une longue habitude de la mufique. Ceux qui voudront en favoir là-deffus davantage, peuvent confulter le mémoire de M. Sauveur, inféré dans ceux de l'académie des fciences, *année* 1701. Ils y trouveront deux Echelles de cette efpece; l'une de M. Sauveur, & l'autre de M. Loulié. (Voyez auffi article CHRONOMETRE.)

ECLYSE *f. f.* Abaiffement. C'étoit, dans les plus anciennes mufiques grecques, une altération dans le genre enharmonique, lorfqu'une corde étoit accidentellement abaiffée de trois dièfes au-deffous de fon accord ordinaire. Ainfi l'*Eclyfe* étoit le contraire du *Spondéafme*.

ECMELE, *adj.* Les fons *Ecmeles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de mélodie; par oppofition aux fons *Emmeles* ou muficaux.

EFFET, *f. m.* Impreffion agréable & forte que produit une excellente mufique fur l'oreille & l'efprit des écoutans: ainfi le feul mot *Effet* fignifie en mufique un grand & bel *Effet*. Et non-feulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*Effet*; mais on y diftinguera, fous le nom de *chofes* d'*Effet*, toutes celles où la fenfation produite paroît fupérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître fur le papier les chofes d'*Effet*; mais il n'y a que le génie qui les trouve. C'eft le défaut des mauvais compofiteurs & de tous les commençans, d'entaffer parties fur parties, inftrumens fur inftrumens, pour trouver l'*Effet* qui les fuit, & d'ouvrir, comme difoit un ancien, une grande bouche pour

souffler dans une petite flûte. Vous diriez, à voir leurs partitions si chargées, si hérissées, qu'ils vont vous surprendre par des *Effets* prodigieux ; & si vous êtes surpris en écoutant tout cela, c'est d'entendre une petite musique maigre, chétive, confuse, sans *Effet*, & plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire, l'œil cherche sur les partitions des grands maîtres ces *Effets* sublimes & ravissans que produit leur musique exécutée. C'est que les menus détails sont ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il ne vous amuse point par des foules d'objets petits & puériles, mais qu'il vous émeut par de grands *Effets*, & que la force & la simplicité réunies forment toujours son caractere.

ÉGAL, *adj.* Nom donné par les Grecs au systême d'Aristoxène, parce que cet auteur divisoit généralement chacun de ses tétracordes en trente parties égales, dont il assignoit ensuite un certain nombre à chacune des trois divisions du tétracorde, selon le genre & l'espece du genre qu'il vouloit établir. (Voyez GENRE, SYSTÊME.)

ÉLÉGIE. Sorte de Nome pour les flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas Argien.

ÉLÉVATION, *s. f. Arsis.* L'*Elévation* de la main ou du pied, en battant la mesure, sert à marquer le temps foible, & s'appelle proprement *Levé* : c'étoit le contraire chez les anciens. L'*Elévation* de la voix en chantant, c'est le mouvement par lequel on la porte à l'aigu.

ÉLINE. Nom donné par les Grecs à la chanson des tisserands. (Voyez CHANSON.)

EMMELE, *adj.* Les Sons *Emmeles* étoient chez les Grecs ceux de la voix distincte, chantante & appréciable, qui peuvent donner une mélodie.

ENDEMATIE, *s. f.* C'étoit l'air d'une sorte de danse particulier aux Argiens.

ENHARMONIQUE, *adj. pris subst.* Un des trois genres de la musique des Grecs, apellé aussi très fréquemment *Harmonie* par Aristoxène & ses Sectateurs.

Ce genre résultoit d'une division particuliere du tétracorde,

ſelon laquelle l'intervalle qui ſe trouve entre le Lichanos ou la troiſieme corde, & la Mèſe ou la quatrième, étant d'un Diton ou d'une tierce majeure, il ne reſtoit, pour achever le tétracorde au grave, qu'un ſemi-ton à partager en deux intervalles; ſavoir, de l'Hypate à la Parhypate, & de la Parhypate au Lichanos. Nous expliquerons au mot *genre* comment ſe faiſoit cette diviſion.

Le genre *Enharmonique* étoit le plus doux des trois, au rapport d'Ariſtide Quintilien. Il paſſoit pour très ancien, & la plupart des auteurs en attribuoient l'invention à Olympe Phrygien. Mais ſon tétracorde, ou plutôt ſon diateſſaron de ce genre, ne contenoit que trois cordes, qui formoient entr'elles deux intervales incompoſés; le premier d'un ſemi-ton, & l'autre d'une tierce majeure; & de ces deux ſeuls intervalles répétés de tétracorde en tétracorde, réſultoit alors tout le genre *Enharmonique*. Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'aviſa d'inférer, à l'imitation des autres genres, une quatrième corde entre les deux premieres, pour faire la diviſion dont je viens de parler. On en trouvera les rapports, ſelon les Syſtêmes de Ptolomée & d'Ariſtoxène, *Pl.* M. *Fig.* 5.

Ce genre ſi merveilleux, ſi admiré des anciens, &, ſelon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas long-temps en vigueur. Son extrême difficulté le fit bientôt abandonner à meſure que l'art gagnoit des combinaiſons en perdant de l'énergie, & qu'on ſuppléoit à la fineſſe de l'oreille par l'agilité des doigts. Auſſi Plutarque reprend-il vivement les muſiciens de ſon temps d'avoir perdu le plus beau des trois genres, & d'oſer dire que les intervalles n'en ſont pas ſenſibles, comme ſi tout ce qui échappe à leurs ſens groſſiers, ajoute ce Philoſophe, devoit être hors de la nature.

Nous avons aujourd'hui une ſorte de genre *Enharmonique* entiérement différent de celui des Grecs. Il conſiſte, comme les deux autres, dans une progreſſion particuliere de l'harmonie, qui engendre, dans la marche des parties, des intervalles *Enharmoniques*, en employant à la fois ou ſucceſſi-

vement entre deux notes qui ſont à un ton l'une de l'autre le Bémol de l'inférienre & le dièſe de la ſupérieure. Mais quoique, ſelon la rigueur des rapports, ce dièſe & ce Bémol duſſent former un intervalle entr'eux, (Voyez ECHELLE & QUART-DE-TON) cet intervalle ſe trouve nul, au moyen du tempérament, qui dans le ſyſtême établi fait ſervir le même Son à deux uſages : ce qui n'empêche pas qu'un tel paſſage ne produiſe par la force de la modulation & de l'harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les tranſitions *Enharmoniques*.

Comme ce genre eſt aſſez peu connu, & que nos auteurs ſe ſont contentés d'en donner quelques notions trop ſuccintes, je crois devoir l'expliquer ici un peu plus au long.

Il faut remarquer d'abord que l'accord de ſeptieme diminuée eſt le ſeul ſur lequel on puiſſe pratiquer des paſſages vraiment *Enharmoniques* ; & cela en vertu de cette propriété ſinguliere qu'il a de diviſer l'octave en quatre intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatre Sons qui compoſeut cet accord, celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres Sons forment ſur celui-ci un accord de ſeptieme diminuée. Or le Son fondamental de l'accord de ſeptieme diminuée eſt toujours une note ſenſible ; de ſorte, que, ſans rien changer à cet accord, on peut, par une maniere de double ou de quadruble emploi, le faire ſervir ſucceſſivement ſur quatre différentes fondamentales, c'eſt-à-dire, ſur quatre différentes notes ſenſibles.

Il ſuit de-là que ce même accord, ſans rien changer ni à l'accompagnement, ni à la baſſe, peut porter quatre noms différens, & par conſéquent ſe chiffrer de quatre différentes manieres : ſavoir, d'un 7 *b* ſous le nom de ſeptieme diminuée ; d'un 6 + ſous le nom de Sixte-majeure & fauſſe-
4
Quinte d'nn + *b* ſous le nom de tierce mineure & triton & enfin d'un + 2 ſous le nom de ſeconde ſuperflue. Bien entendu que la Clef doit être cenſée armée différemment, ſelon les Tons où l'on eſt ſuppoſé être.

Voilà donc quatre manieres de sortir d'un accord de Septieme diminuée, en se supposant successivement dans quatre accords différens : car la marche fondamentale & naturelle du Son qui porte un accord de Septieme diminuée est de se résoudre sur la Tonique du mode mineur, dont il est la Note sensible.

Imaginons maintenant l'accord de Septieme diminuée sur *ut* Dièse Note sensible : si je prends la Tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra Note sensible à son tour, & annoncera par conséquent le mode mineur de *fa*; or cet *ut* Dièse reste bien dans l'accord de *mi* Note sensible, mais c'est en qualité de *re* Bémol, c'est-à-dire, de sixieme Note du Ton, & de Septieme diminuée de la Note sensible : ainsi cet *ut* Dièse qui, comme Note sensible, étoit obligé de monter dans le Ton de *re*, devenu *re* Bémol dans le Ton de *fa*, est obligé de descendre comme Septieme diminuée: voilà une transition *Enharmonique*. Si au lieu de la Tierce, on prend, dans le même accord d'*ut* Dièse, la fausse-Quinte *sol* pour nouvelle Nòte sensible, l'*ut* Dièse deviendra encore *re* Bémol, en qualité de quatrieme Note : autre passage *Enharmonique* Enfin si l'on prend pour Note sensible la Septieme diminuée elle-même, au lieu de *si* Bémol, il faudra nécessairement la considérer comme *la* Dièse ; ce qui fait un troisieme passage *Enharmonique* sur le même accord.

A la faveur de ces quatre différentes manieres d'envisager successivement le même accord, on passe d'un Ton à un autre qui en paroît fort éloigné ; on donne aux parties des progrès différens de celui qu'elles auroient dû avoir en premier lieu ; & ces passages ménagés à propos, sont capables, non seulement de surprendre, mais de ravir l'auditeur, quand ils sont bien rendus.

Une autre source de variété, dans le même genre, se tire des différentes manieres dont on peut résoudre l'accord qui l'annonce, car quoique la modulation la plus naturelle soit de passer de l'accord de Septieme diminuée sur la Note sensible, à celui de la Tonique en mode mineur, on peut, en substituant la Tierce majeure à la mineure, rendre le

mode majeur & même y ajouter la Septieme pour changer cette Tonique en Dominante, & passer ainsi dans un autre Ton. A la faveur de ces diverses combinaisons réunies, on peut sortir de l'accord en douze manieres. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf, qui, donnant la conversion du Dièse en Bémol ou réciproquement, soient véritablement *Enharmoniques*; parce que dans les trois autres on ne change point de Note sensible : encore dans ces neuf diverses modulations n'y a-t-il que trois diverses Notes sensibles, chacune desquelles se résout par trois passages différens : de sorte qu'à bien prendre la chose, on ne trouve sur chaque Note sensible que trois vrais passages *Enharmoniques* possibles, tous les autres n'étant point réellement *Enharmoniques* ou se rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voyez *Planche* L, *Figure* 4, un exemple de tous ces passages.)

A l'imittaion des modulations du genre diatonique, on a plusieurs fois essayé de faire des morceaux entiers dans le genre *Enharmonique*; & pour donner une sorte de regle aux marches fondamentales de ce genre, on l'a divisé en *Diatonique-Enharmonique* qui procede par une succession de semi-Tons majeurs, & en *Chromatique - Enharmonique* qui procede par une succession de semi-Tons mineurs.

Le chant de la premiere espece est *Diatonique*, parce que les semi-Tons y sont majeurs; & il est *Enharmonique*, parce que deux semi-Tons majeurs de suite forment un *Ton* trop fort d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette espece de chant, il faut faire une basse qui descende de Quarte & monte de Tierce majeure alternativement Une partie du Trio des Parques de l'Opéra d'Hippolite, est dans ce genre; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'Opéra de Paris, quoique M. Rameau assure qu'il l'avoit été ailleurs par des Musiciens de bonne volonté, & que l'effet en fut surprenant.

Le chant de la seconde espece est *Chromatique*, parce qu'il procede par semi-Tons mineurs; il est *Enharmonique*, parce que les deux semi-Tons mineurs consécutifs forment un Ton trop foible d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour for-

mer cette efpece de chant, il faut faire une baffe-fondamentale qui defcende de Tierce mineure & monte de Tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce genre de mufique un tremblement de terre dans l'Opéra des Indes galantes; mais qu'il fut fi mal fervi qu'il fut obligé de le changer en une mufique commune. (Voyez les Elémens de Mufique de M. d'Alembert, pages 91, 92, 93 & 166.)

Malgré les exemples cités & l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes Artiftes que l'*Enharmonique-Diatonique* & *l'Enharmouique-Chromatique* me paroiffent tous deux à rejeter comme genres; & je ne puis croire qu'une mufique modulée de cette maniere, même avec la plus parfaite exécution, puiffe jamais rien valoir. Mes raifons font que les paffages brufques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée, y font fi fréquens, qu'il n'eft pas poffible à l'efprit de fuivre ces tranfitions avec autant de rapidité que la mufique les préfente; que l'oreille n'a pas le temps d'appercevoir le rapport très fecret & très compofé des modulations, ni de fous-entendre les intervalles fuppofés; qu'on ne trouve plus dans de pareilles fucceffions, ombre de Ton ni de Mode; qu'il eft également impoffible de retenir celui d'où l'on fort, ni de prévoir celui où l'on va; & qu'au milieu de tout cela, l'on ne fait plus du tout où l'on eft. L'*Enharmonique* n'eft qu'un paffage inattendu, dont l'étonnante impreffion fe fait fortement & dure long-temps; paffage que par conféquent on ne doit pas trop brufquement ni trop fouvent répéter, de peur que l'idée de la modulation ne fe trouble & ne fe perde entierement: car fitôt qu'on n'entend que des accords ifolés, qui n'ont plus de rapport fenfible & de fondement commun, l'harmonie n'a plus auffi d'union ni de fuite apparente, & l'effet qui en réfulte n'eft qu'un vain bruit fans liaifon & fans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la métaphyfique de fon art, il eft à croire que le feu naturel de ce favant Artifte eût produit des prodiges, dont

le germe étoit dans son génie, mais que ses préjugés ont toujours étouffé.

Je ne crois pas même que les simples transitions *Enharmoniques* puissent jamais bien réussir, ni dans les chœurs, ni dans les airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, & dont les parties doivent avoir entr'elles une liaison plus sensible que ce genre ne peut la marquer.

Quel est donc le vrai lieu de l'*Enharmonique* ? C'est, selon moi, le Récitatif obligé. C'est, dans une scene sublime & pathétique où la voix doit multiplier & varier les inflexions musicales à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire & souvent inappréciable, c'est, dis-je, dans une telle scene, que les transitions *Enharmoniques* sont bien placées, quand on sait les ménager pour les grandes expressions, & les affermir, pour ainsi dire, par des traits de symphonie qui suspendent la parole & renforcent l'expression. Les Italiens, qui font un usage admirable de ce genre, ne l'emploient que de cette maniere. On peut voir dans le premier Récitatif de l'Orphée de Pergolèse un exemple frappant & simple des effets que ce grand Musicien sut tirer de l'*Enharmonique*, & comment, loin de faire une modulation dure, ces transitions, devenues naturelles & faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déjà dit que notre genre *Enharmonique* est entierement différent de celui des Anciens. J'ajouterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'intervalles *Enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que l'*Enharmonique* moderne ne soit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les intervalles *Enharmoniques*, purement mélodieux, ne demandoient, ni dans le chanteur ni dans l'écouteur, aucun changement d'idées, mais seulement une grande délicatesse d'organe; au lieu qu'à cette même délicatesse, il faut joindre encore, dans notre musique, une connoissance exacte & un sentiment exquis des métamorphoses harmoniques les plus brusques & les moins naturelles : car si l'on n'entend

n'entend pas la phrase, on ne fauroit donner aux mots le Ton qui leur convient, ni chanter juste dans un systême harmonique, si l'on ne sent l'harmonie.

ENSEMBLE, *adj souvent pris substantivement.* Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entr'elles & avec le tout, parce que c'est un sens qu'on lui donne rarement en musique. Ce n'est gueres qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorsque les Concertans sont si parfaitement d'accord, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, qu'ils semblent être tous animés d'un même esprit, & que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit sur la partition.

L'*Ensemble* ne dépend pas seulement de l'habileté avec laquelle chacun lit sa partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en sent le caractere particulier, & la liaison avec le tout; soit pour phraser avec exactitude, soit pour suivre la précision des mouvemens, soit pour saisir le moment & les nuances des *Forts* & des *Doux*, soit enfin pour ajouter aux ornemens marqués, ceux qui sont si nécessairement supposés par l'auteur, qu'il n'est permis à personne de les omettre. Les Musiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*Ensemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la musique qu'ils exécutent, & qu'ils s'entendent entr'eux : car il seroit impossible de mettre un parfait *Ensemble* dans un concert de sourds, ni dans une musique dont le style seroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce sont surtout les Maîtres de musique, conducteurs & chefs d'Orchestre, qui doivent guider, ou retenir ou presser les Musiciens, pour mettre par-tout l'*Ensemble*; & c'est ce que fait toujours un bon premier violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractere dans toutes les oreilles. La voix récitante est assujettie à la basse & à la mesure; le premier violon doit écouter & suivre la voix; la symphonie doit écouter & suivre le premier violon : enfin le clavecin, qu'on suppose tenu par le compositeur, doit être le véritable & premier guide de tout.

mencerent les premiers à le partager en plusieurs parties, dont les intervalles offroient du relâche à l'attention des Spectateurs; & cet usage s'est continué parmi nous.

Puisque l'*Entr'acte* est fait pour suspendre l'attention & reposer l'esprit du Spectateur, le Théâtre doit rester vide: & les Intermèdes dont on le remplissoit autrefois formoient une interruption de très mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la pièce en faisant perdre le fil de l'action. Cependant Moliere lui-même ne vit point cette vérité si simple, & les *Entr'actes* de sa derniere pièce étoient remplis par des Intermèdes. Les François, dont les spectacles ont plus de raison que de chaleur, & qui n'aiment pas qu'on les tienne long-temps en silence, ont depuis lors réduit les *Entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, & il est à desirer pour la perfection des Théâtres qu'en cela leur exemple soit suivi par-tout.

Les Italiens qu'un sentiment exquis guide souvent mieux que le raisonnement, ont proscrit la danse de l'action dramatique. (Voyez Opéra.) Mais par une inconséquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au spectacle, ils remplissent leurs *Entr'actes* des Ballets qu'ils bannissent de la pièce; & s'ils évitent l'absurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la transposition de scene; & promenant ainsi le Spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, & pour lui donner le plaisir des yeux lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à sentir le défaut de ce monstrueux assemblage; & après avoir déjà presque chassé les Intermèdes des *Entr'actes*, sans doute ils ne tarderont pas d'en chasser encore la danse, & de la réserver, comme il convient, pour en faire un spectacle brillant & isolé à la fin de la grande pièce.

Mais quoique le Théâtre reste vide dans l'*Entr'acte*, ce n'est pas à dire que la musique doive être interrompue; car à l'Opéra, où elle fait une partie de l'existence des choses, le sens de l'ouïe doit avoir une telle liaison avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la scene

on entende l'harmonie qui en est supposée inséparable, afin que son concours ne paroisse ensuite étranger ni nouveau sous le chant des acteurs.

La difficulté qui se présente à ce sujet, est de savoir ce que le Musicien doit dicter à l'orchestre quand il ne se passe plus rien sur la scene : car si la symphonie, ainsi que toute musique dramatique, n'est qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand personne ne parle ? que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action ? Je réponds à cela, que, quoique le Théâtre soit vide, le cœur des Spectateurs ne l'est pas ; il a dû leur rester une forte impression de ce qu'ils viennent de voir & d'entendre. C'est à l'orchestre à nourrir & soutenir cette impression durant l'*Entr'acte*, afin que le Spectateur ne se trouve pas, au début de l'acte suivant, aussi froid qu'il l'étoit au commencement de la pièce, & que l'intérêt soit, pour ainsi dire, lié dans son ame comme les événemens le sont dans l'action représentée. Voilà comment le Musicien ne cesse jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la situation des personnages, ou dans celle des Spectateurs. Ceux-ci n'entendant jamais sortir de l'orchestre que l'expression des sentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainsi dire, avec ce qu'ils entendent ; & leur état est d'autant plus délicieux, qu'il regne un accord plus parfait entre ce qui frappe leurs sens & ce qui touche leur cœur.

L'habile Musicien tire de son orchestre un autre avantage pour donner à la représentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le Spectateur oisif à la situation d'ame la plus favorable à l'effet des scenes qu'il va voir dans l'acte suivant.

La durée de l'*Entr'acte* n'a pas de mesure fixe ; mais elle est supposée plus ou moins grande, à proportion du temps qu'exige la partie de l'action qui se passe derriere le Théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de supposition, relativement à la durée hypothétique de l'action totale, & des bornes réelles, relatives à la durée de la représentation.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si la regle de vingt-quatre heures a un fondement suffisant, & s'il n'est jamais

permis de l'enfeindre. Mais si l'on veut donner à la durée supposée d'un *Entr'acte*, des bornes tirées de la nature des choses, je ne vois point qu'on en puisse trouver d'autres que celles du temps durant lequel il ne se fait aucun changement sensible & régulier dans la Nature, comme il ne s'en fait point d'apparent sur la scene durant l'*Entr'acte.* Or, ce temps est, dans sa plus grande étendue, à-peu-près de douze heures, qui font la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Passé cet espace, il n'y a plus de possibilité ni d'illusion dans la durée supposée de l'*Entr'acte.*

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée & à la durée totale de la représentation, & à la durée partielle & relative de ce qui se passe derriere le Théâtre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on se propose; savoir, la mesure de l'attention; car on doit bien se garder de faire durer l'*Entr'acte* jusqu'à laisser le Spectateur tomber dans l'engourdissement & approcher de l'ennui. Cette mesure n'a pas, au reste, une telle précision par elle-même, que le Musicien qui a du feu, du génie & de l'ame, ne puisse, à l'aide de son orchestre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuser le Spectateur sur la durée effective de l'*Entr'acte*, en la faisant estimer plus ou moins grande par la maniere d'entrelacer les caracteres de la symphonie. Mais il est temps de finir cet article, qui n'est déjà que trop long.

ENTRÉE, *s. f.* Air de symphonie par lequel débute un Ballet.

Entrée se dit encore, à l'Opéra, d'un acte entier, dans les Opéra-Ballets dont chaque acte forme un sujet séparé. L'Entrée *de Vertumne dans les Elémens.* L'entrée des *Incas dans les Indes Galantes.*

Enfin, *Entrée* se dit aussi du moment où chaque partie qui en suit une autre, commence à se faire entendre.

ÉOLIEN, *adj.* Le Ton ou Mode *Éolien*, étoit un des cinq modes moyens ou principaux de la musique Grecque;

& sa corde fondamentale étoit immédiatement au-dessus de celle du mode Phrygien. (Voyez MODE.)

Le mode *Éolien* étoit grave, au rapport de Lasus. *Je chante*, dit-il, *Cérès & sa fille Mélibée, épouse de Pluton sur le mode* Eolien, *rempli de gravité.*

Le nom d'*Eolien*, que portoit ce mode, ne lui venoit pas des Isles Eoliennes, mais de l'Eolie, contrée de l'Asie Mineure, où il fut premierement en usage.

ÉPAIS, *adj.* Genre *Epais*, dense, ou *serré*, πυκνὸς, est, selon la définition d'Aristoxène, celui où, dans chaque Tétracorde, la somme des deux premiers intervalles est moindre que le troisieme. Ainsi le genre Enharmonique est *épais*, parce que les deux premiers intervalles, qui sont chacun d'un Quart-de-Ton, ne forment ensemble qu'un semi-Ton; somme beaucoup moindre que le troisieme intervalle, qui est d'une Tierce majeure. Le chromatique est aussi un genre *épais*; car ces deux premiers intervalles ne forment qu'un Ton moindre encore que la Tierce mineure qui suit. Mais le genre diatonique n'est point *épais*, puisque ses deux premiers intervalles forment un Ton & demi, somme plus grande que le Ton qui suit. (Voyez GENRE, TÉTRACORDE.)

De ce mot πυκνὸς, comme radical, sont composés les termes *Apycni*, *Baripycni*, *Mesopycni*, *Oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à sa place.

Cette dénomination n'est point en usage dans la musique moderne.

EPIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la chanson des Meûniers, appellée autrement *Hymée.* (Voyez CHANSON.)

Le mot burlesque *piauler* ne tireroit-il point d'ici son étymologie? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant, qui pleure & se lamente long-temps sur le même ton, ressemble assez à la chanson d'un moulin, & par métaphore, à celle d'un Meûnier.

EPILENE. Chanson des vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la flûte. Voyez Athénée, *Livre V.*

EPINICION. Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des vainqueurs.

EPISYNAPHE, *s. f.* C'est, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois Tétracordes consécutifs, comme sont les Tétracordes *Hypaton*, *Méson* & *Synnéménon*. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

EPITHALAME, *s. m.* Chant nuptial qui se chantoit autrefois à la porte des nouveaux époux, pour leur souhaiter une heureuse union. De telles chansons ne sont gueres en usage parmi nous; car on sait bien que c'est peine perdue. Quand on en fait pour ses amis & familiers, on substitue ordinairement à ces vœux honnêtes & simples, quelques pensées équivoques & obscenes, plus conformes au goût du siecle.

EPITRITE Nom d'un des rhythmes de la musique Grecque, duquel les temps étoient en raison sesquitierce, ou de 3 à 4.

Ce rhythme étoit représenté par le pied que les Poëtes & Grammairiens appellent aussi *Epitrite*; pied composé de quatre syllabes, dont les deux premieres sont en effet aux deux dernieres dans la raison de 3 à 4. (Voyez RHYTHME.)

EPODE, *s. f* Chant du troisieme couplet, qui, dans les Odes, terminoit ce que les Grecs appelloient *la Période*, laquelle étoit composée de trois couplets; savoir, la *Strophe*, l'*Antistrophe* & l'*Epode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*Epode*.

EPTACORDE, *s. m.* Lyre ou Cythare à sept cordes, comme, au dire de plusieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient aussi le nom d'*Eptacorde* à un systême de musique formé de sept Sons, tel qu'est aujourd'hui notre Gamme. L'*Eptacorde* Synnéménon, qu'on appelloit autrement *Lyre de Terpandre*, étoit composé des Sons exprimés par ces lettres de la Gamme E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*Eptacorde* de Philolaüs substituoit le béquarre au bémol, & peut s'exprimer ainsi: E, F, G, *a*, ♮, *c*, *d*. Il en rapportoit chaque corde à une des Planètes, l'Hypate à Saturne, la Parhypate à Jupiter, & ainsi de suite.

EPTAMERIDES, *f. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des intervalles de fon fyftême expofé dans les Mémoires de l'Académie, année 1701.

Cet auteur divife d'abord l'octave en 43 parties ou *Mérides*; puis chacune de celles-ci en 7 *Eptamérides*; de forte que l'octave entiere comprend 301 *Eptamérides*, qu'il fubdivife encore. (Voyez DÉCAMERIDE.)

Ce mot eft formé de ἑπτὰ, fept, & de μερὶς, partie.

EPTAPHONE, *f. m.* Nom d'un portique de la ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la voix fept fois de fuite. Il y a grande apparence que l'écho fe trouva là par hafatd, & qu'enfuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'art de l'Architecte.

EQUISONNANCE, *f. f.* Nom par lequel les anciens diftinguoient des autres confonnances celles de l'octave & de la double octave, les feules qui faffent paraphonie. Comme on a auffi quelquefois befoin de la même diftinction dans la mufique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de fcrupule, que la fenfation de l'octave fe confond très fouvent à l'oreille avec celle de l'uniffon.

ESPACE, *f. m.* Intervalle blanc, ou diftance qui fe trouve, dans la portée, entre une ligne & celle qui la fuit immédiatement au-deffus ou au-deffous. Il y a quatre *Efpaces* dans les cinq lignes, il y a de plus deux *Efpaces*, l'un au-deffus, l'autre au-deffous de la portée entiere; l'on borne, quand il le faut, ces deux *Efpaces* indéfinis par des lignes poftiches ajoutées en haut ou en bas, lefquelles augmentent l'étendue de la portée, & fourniffent de nouveaux *Efpaces*. Chacun de ces *Efpaces* divife l'intervalle des deux lignes qui le terminent, en deux degrés diatoniques; favoir, un de la ligne inférieure à l'*Efpace*, & l'autre de l'*Efpace* à la ligne fupérieure. (Voyez PORTÉE.)

ETENDUE, *f. f* Différence de deux Sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou fomme de tous les intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainfi la plus grande *Etendue* poffible ou celle qui comprend toutes les autres, eft celle du plus grave au plus aigu de tous les Sons fenfibles ou

appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *Etendue* forme un intervalle d'environ huit octaves, entre un Son qui fait 30 vibrations par Seconde, & un autre qui en fait 7552 dans le même temps.

Il n'y a point d'*Etendue* en musique, entre les deux termes de laquelle on ne puisse insérer une infinité de Sons intermédiaires qui la partagent en une infinité d'intervalles, d'où il suit que l'*Etendue* sonore ou musicale est divisible à l'infini, comme celles du temps & du lieu. (Voyez INTERVALLE.)

EUDROME. Nom de l'air que jouoient les hautbois aux Jeux Sthéniens, institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'inventeur de cet air.

EVITER, *v. a. Eviter* une cadence, c'est ajouter une dissonance à l'accord final, pour changer le mode ou prolonger la phrase. (Voyez CADENCE.)

EVITÉ, *participe*. Cadence *évitée*. (Voyez CADENCE.)

EVOVAE, *s. m.* Mot barbare formé des six voyelles qui marquent les syllabes des deux mots *seculorum amen*, & qui n'est d'usage que dans le plain-chant. C'est sur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les Pseautiers & Antiphonaires des Eglises Catholiques les Notes par lesquelles, dans chaque Ton & dans les diverses modifications du Ton, il faut terminer les versets des pseaumes ou des Cantiques.

L'*Evavoe* commence toujours par la dominante du Ton de l'Antienne qui le précede, & finit toujours par la finale.

EUTHIA, *s. f.* Terme de la musique Grecque, qui signifie une suite de Notes procédant du grave à l'aigu. L'*Euthia* étoit une des parties de l'ancienne Mélopée.

EXACORDE, *s. m.* Instrument à six cordes, ou systême composé de six Sons, tel que l'*Exacorde* de Gui d'Arezzo.

EXÉCUTANT, *partic. pris subst.* Musicien qui exécute sa partie dans un concert : c'est la même chose que concertant. (Voyez CONCERTANT.) Voyez aussi les deux mots qui suivent.

EXÉCUTER, *v. a. Exécuter* une piece de musique, c'est

chanter & jouer toutes les parties qu'elle contient, tant vocales qu'inſtrumentales, dans l'enſemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telle qu'elle eſt notée ſur la partition.

Comme la muſique eſt faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle partition paroît admirable ſur le papier, qu'on ne peut entendre *Exécuter* ſans dégoût; & telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence ſimple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits compoſiteurs, attentifs à donner de la ſymétrie & du jeu à toutes leurs parties, paroiſſent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. Auſſi ont-ils ſouvent l'adreſſe de mettre tant d'inſtrumens divers, tant de parties, dans leur muſique, qu'on ne puiſſe raſſembler que très difficilement tous les ſujets néceſſaires pour l'*Exécuter*.

EXECUTION, *ſ. f.* L'action d'exécuter une piece de muſique.

Comme la muſique eſt ordinairement compoſée de pluſieurs parties, dont le rapport exact, ſoit pour l'intonation, ſoit pour la meſure, eſt extrêmement difficile à obſerver, & dont l'eſprit dépend plus du goût que des ſignes, rien n'eſt ſi rare qu'une bonne *Exécution*. C'eſt peu de lire la muſique exactement ſur la note; il faut entrer dans toutes les idées du compoſiteur, ſentir & rendre le feu de l'expreſſion, avoir ſurtout l'oreille juſte & toujours attentive pour écouter & ſuivre l'enſemble. Il faut, en particulier dans la muſique Françoiſe, que la partie principale ſache preſſer ou ralentir le mouvement, ſelon que l'exigent le goût du chant, le volume de voix & le développement des bras du chanteur; il faut, par conſéquent, que toutes les autres parties ſoient ſans relâche attentives à bien ſuivre celle-là. Auſſi l'enſemble de l'opéra de Paris, où la muſique n'a point d'autre meſure que celle du geſte, ſeroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*Exécution*.

« Si les François, dit Saint-Evremont, par leur commerce avec les Italiens, ſont parvenus à compoſer plus hardiment, les Italiens ont auſſi gagné au commerce des François, en

ce qu'ils ont appris d'eux à rendre leur *Exécution* plus agréable, plus touchante & plus parfaite. » Le lecteur se passera bien, je crois, de mon commentaire sur ce passage. Je dirai seulement que les François croient toute la terre occupée de leur musique, & qu'au contraire, dans les trois quarts de l'Italie, les musiciens ne savent pas même qu'il existe une musique Françoise différente de la leur.

On appelle encore *Exécution* la facilité de lire & d'exécuter une partie instrumentale, & l'on dit, par exemple, d'un symphoniste, qu'il a beaucoup d'*Exécution*, lorsqu'il exécute correctement, sans hésiter, & à la premiere vue, les choses les plus difficiles : l'*Exécution*, prise en ce sens, dépend surtout de deux choses ; premierement, d'une habitude parfaite de la touche & du doigter de son instrument ; en second lieu, d'une grande habitude de lire la musique & de phraser en la regardant : car tant qu'on ne voit que des notes isolées, on hésite toujours à les prononcer : on n'acquiert la grande facilité de l'*Exécution* qu'en les unissant par le sens commun qu'elles doivent former, & en mettant la chose à la place du signe. C'est ainsi que la mémoire du lecteur ne l'aide pas moins que ses yeux, & qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoiqu'écrite avec les mêmes caracteres, & composée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la sienne.

EXPRESSION, *s. f.* Qualité par laquelle le musicien sent vivement & rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, & tous les sentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *Expression* de composition & une d'exécution, & c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant & le plus agréable.

Pour donner de l'*Expression* à ses ouvrages, le compositeur doit saisir & comparer tous les rapports qui peuvent se trouver entre les traits de son objet & les productions de son art : il doit connoître ou sentir l'effet de tous les caracteres, afin de porter exactement celui qu'il choisit au degré qui lui convient : car comme un bon peintre ne donne pas

la même lumiere à tous ses objets, l'habile musicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ses sentimens, ni la même force à tous ses tableaux, & placera chaque partie au lieu qui convient, moins pour la faire valoir seule, que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, & voici où commence l'application des préceptes de l'art, qui est comme la langue particuliere dans laquelle le musicien veut se faire entendre.

La mélodie, l'harmonie, le mouvement, le choix des instrumens & des voix, sont les élémens du langage musical; & la mélodie, par son rapport immédiat avec l'accent grammatical & oratoire, est celui qui donne le caractere à tous les autres. Ainsi c'est toujours du chant que se doit tirer la principale *Expression*, tant dans la musique instrumentale que dans la vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la mélodie, c'est le Ton dont s'expriment les sentimens qu'on veut représenter, & l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la nature parlant sans affectation & sans art. Ainsi le musicien cherchera d'abord un genre de mélodie qui lui fournisse les inflexions musicales les plus convenables au sens des paroles, en subordonnant toujours l'*Expression* des mots à celle de la pensée, & celle-ci même à la situation de l'ame de l'interlocuteur : car quand on est fortement affecté, tous les discours que l'on tient prennent, pour ainsi dire, la teinte du sentiment général qui domine en nous, & l'on ne querelle point ce qu'on aime du ton dont on querelle un indifférent.

La parole est diversement accentuée selon les diverses passions qui l'inspirent, tantôt aiguë & véhémente, tantôt remisse & lâche, tantôt variée & impétueuse, tantôt égale & tranquille dans ses inflexions. De-là le musicien tire les différences des modes de chant qu'il emploie & des lieux divers dans lesquels il maintient la voix, la faisant procéder dans le bas par de petits intervalles pour exprimer les langueurs de

la triſteſſe & de l'abattement, lui arrachant dans le haut les Sons aigus de l'emportement & de la douleur, & l'entraînant rapidement par tous les intervalles de ſon Diapaſon dans l'agitation du déſeſpoir ou l'égarement des paſſions contraſtées. Surtout il faut bien obſerver que le charme de la muſique ne conſiſte pas ſeulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréable; & que la déclamation même, pour faire un ſi grand effet, doit être ſubordonnée à la mélodie: de ſorte qu'on ne peut peindre le ſentiment ſans lui donner ce charme ſecret qui en eſt inſéparable, ni toucher le cœur ſi l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci eſt encore très conforme à la nature, qui donne au ton des perſonnes ſenſibles, je ne ſais quelles inflexions touchantes & délicieuſes que n'eut jamais celui des gens qui ne ſentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expreſſif, ni la dureté pour de l'énergie, ni donner un tableau hideux des paſſions que vous voulez rendre, ni faire en un mot comme à l'opéra François, où le ton paſſionné reſſemble aux cris de la colique, bien plus qu'aux tranſports de l'amour.

Le plaiſir phyſique qui réſulte de l'harmonie, augmente à ſon tour le plaiſir moral de l'imitation, en joignant les ſenſations agréables des accords à l'*Expreſſion* de la mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'harmonie fait plus encore; elle renforce l'*Expreſſion* même, en donnant plus de juſteſſe & de préciſion aux intervalles mélodieux; elle anime leur caractere, & marquant exactement leur place dans l'ordre de la modulation, elle rappelle ce qui précede, annonce ce qui doit ſuivre, & lie ainſi les phraſes dans le chant comme les idées ſe lient dans le diſcours. L'harmonie, enviſagée de cette maniere, fournit au compoſiteur de grands moyens d'*Expreſſion*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*Expreſſion* que dans la ſeule harmonie: car alors, au lieu d'animer l'accent, il l'étouffe par ſes accords; & tous les intervalles, confondus dans un continuel rempliſſage, n'offrent à l'oreille qu'une ſuite de Sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, & dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'harmoniste pour concourir à l'*Expression* de la mélodie & lui donner plus d'effet? Il évitera soigneusement de couvrir le Son principal dans la combinaison des accords; il subordonnera tous ses accompagnemens à la partie chantante; aiguisera l'énergie par le concours des autres parties; il renforcera l'effet de certains passages par des accords sensibles; en dérobera d'autres par supposition, ou par suspension, en les comptant pour rien sur la basse; il fera sortir les *Expressions* fortes par des dissonnances majeures; il réservera les mineurs pour des sentimens plus doux. Tantôt il liera toutes ses parties par des Sons continus & coulés; tantôt il les fera contraster sur le chant par des notes piquées. Tantôt il frappera l'oreille par des accords pleins; tantôt il renforcera l'accent par le choix d'un seul intervalle. Par-tout il rendra présent & sensible l'enchaînement des modulations, & fera servir la basse & son harmonie à déterminer le lieu de chaque passage dans le mode, afin qu'on n'entende jamais un intervalle ou un trait de chant, sans sentir en même temps son rapport avec le tout.

A l'égard du rhythme, jadis si puissant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'harmonie Poétique; si nos langues moins accentuées & moins prosodiques, ont perdu le charme qui en résultoit, notre musique en substitue un autre plus indépendant du discours, dans l'égalité de la mesure, & dans les diverses combinaisons de ses temps, soit à la fois dans le tout, soit séparément dans chaque partie. Les quantités de la langue sont presque perdues sous celles des notes; & la musique, au lieu de parler avec la parole, emprunte, en quelque sorte, de la mesure, un langage à part. La force de l'*Expression* consiste, en cette partie, à réunir cés deux langages le plus qu'il est possible, & à faire que, si la mesure & le rhythme ne parlent pas de la même maniere, ils disent au moins les mêmes choses.

La gaieté qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la mesure; la tristesse resserre le cœur, ralentit les mouvemens, & la même lan-

gueur se fait sentir dans les chants qu'elle inspire : mais quand la douleur est vive ou qu'il se passe dans l'ame de grands combats, la parole est inégale ; elle marche alternativement avec la lenteur du Spondée & avec la rapidité du Pyrrique, & souvent s'arrête tout court, comme dans le récitatif obligé : c'est pour cela que les musiques les plus expressives, ou du moins les plus passionnées, sont communément celles où les temps, quoiqu'égaux entr'eux, sont le plus inégalement divisés ; au lieu que l'image du sommeil, du repos, de la paix de l'ame, se peint volontiers avec des notes égales, qui ne marchent ni vîte ni lentement.

Une observation que le compositeur ne doit pas négliger, c'est que plus l'harmonie est recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'esprit ait le temps de saisir la marche des dissonnances & le rapide enchaînement des modulations ; il n'y a que le dernier emportement des passions qui permette d'allier la rapidité de la mesure & la dureté des accords. Alors quand la tête est perdue & qu'à force d'agitation l'acteur semble ne savoir plus ce qu'il dit, ce désordre énergique & terrible peut se porter aussi jusqu'à l'ame du spectateur & le mettre de même hors de lui. Mais si vous n'êtes bouillant & sublime, vous ne serez que baroque & froid ; jettez vos auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber : car celui qui perd la raison n'est jamais qu'un insensé aux yeux de ceux qui la conservent, & les foux n'intéressent plus.

Quoique la plus grande force de l'*Expression* se tire de la combinaison des Sons, la qualité de leur timbre n'est pas indifférente pour le même effet. Il y a des voix fortes & sonores qui en imposent par leur étoffe ; d'autres légeres & flexibles, bonnes pour les choses d'exécution ; d'autres sensibles & délicates, qui vont au cœur par des chants doux & pathétiques. En général les dessus & toutes les voix aiguës sont plus propres pour exprimer la tendresse & la douceur, les basses & concordans pour l'emportement & la colere : mais les Italiens ont banni les basses de leurs tragédies, comme une partie dont le chant est trop rude pour le genre

héroïque, & leur ont fubftitué les tailles ou tenor, dont le chant a le même caractere avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes baffes plus convenablement dans le comique pour les rôles à manteaux, & généralement pour tous les caracteres de charge.

Les inftrumens ont auffi des *Expreffions* très différentes felon que le Son en eft fort ou foible, que le timbre en eft aigre ou doux, que le diapafon en eft grave ou aigu, & qu'on en peut tirer des fons en plus grande ou moindre quantité. La flûte eft tendre, le hautbois gai, la trompette guerriere, le cor fonore, majeftueux, propre aux grandes *Expreffions*. Mais il n'y a point d'inftrument dont on tire une *Expreffion* plus variée & plus univerfelle que du violon. Cet inftrument admirable fait le fond de tous les orcheftres, & fuffit au grand compofiteur pour en tirer tous les effets que les mauvais muficiens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'inftrumens divers. Le compofiteur doit connoître le manche du violon pour doigter fes airs, pour difpofer fes arpeges, pour favoir l'effet des cordes à vide, & pour employer & choifir fes tons felon les divers caracteres qu'ils ont fur cet inftrument.

Vainement le compofiteur faura-t-il animer fon ouvrage, fi la chaleur qui doit y régner ne paffe à ceux qui l'exécutent. Le chanteur qui ne voit que des notes dans fa partie, n'eft point en état de faifir l'*Expreffion* du compofiteur, ni d'en donner une à ce qu'il chante, s'il n'en a bien faifi le fens. Il faut entendre ce qu'on lit, pour le faire entendre aux autres; & il ne fuffit pas d'être fenfible en général, fi l'on ne l'eft en particulier à l'énergie de la langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractere du chant que vous avez à rendre, fon rapport au fens des paroles, la diftinction de fes phrafes, l'accent qu'il a par lui-même, celui qu'il fuppofe dans la voix de l'exécutant, l'énergie que le compofiteur a donnée au poëte, & celle que vous pouvez donner à votre tour au compofiteur. Alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces confidérations vous auront infpirée, faites ce que vous feriez fi vous étiez

à

à la fois le poëte, le compositeur, l'acteur & le chanteur, & vous aurez toute l'*Expression* qu'il vous est possible de donner à l'ouvrage que vous avez à rendre. De cette maniere, il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicatesse & des ornemens dans les chants qui ne sont qu'élégans & gracieux, du piquant & du feu dans ceux qui sont animés & gais, des gémissemens & des plaintes dans ceux qui sont tendres & pathétiques, & toute l'agitation du *Forte-piano*, dans l'emportement des passions violentes. Par-tout où l'on réunira fortement l'accent musical à l'accent oratoire; par-tout où la mesure se fera vivement sentir & servira de guide aux accens du chant; par-tout où l'accompagnement & la voix sauront tellement accorder & unir leurs effets, qu'il n'en résulte qu'une mélodie, & que l'auditeur trompé, attribue à la voix les passages dont l'orchestre l'embellit; enfin, par-tout où les ornemens, sobrement ménagés, porteront témoignage de la facilité du chanteur, sans couvrir & défigurer le chant, l'*Expression* sera douce, agréable & forte, l'oreille sera charmée & le cœur ému; le physique & le moral concourront à la fois au plaisir des écoutans, & il régnera un tel accord entre la parole & le chant, que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse, qui sait tout dire & plaît toujours.

EXTENSION, *s. f.* est, selon Aristoxène, une des quatre parties de la mélopée, qui consiste à soutenir long-temps certains Sons & au-delà même de leur quantité grammaticale. Nous appellons aujourd'hui tenues les Sons ainsi soutenus. (Voyez TENUE.)

F

F *ut fa*, F *fa ut*, simplement F. quatrieme son de la Gamme diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *Fa*. (Voyez GAMME.

C'est aussi le nom de la plus basse des trois clefs de musique. (Voyez CLEF.)

FACE, *f. f.* Combinaifon, ou des Sons d'un accord, en commençant par un de ces Sons & prenant les autres felon leur fuite naturelle, ou des touches du clavier qui forment le même accord. D'où il fuit qu'un accord peut avoir autant de *Faces* qu'il y a de Sons qui le compofent; car chacun peut être le premier à fon tour.

L'accord parfait *ut mi fol* a trois *Faces*. Par la premiere, tous les doigts font rangés par tierces, & la tonique eft fous l'index : par la feconde *mi fol ut*, il y a une quarte entre les deux derniers doigts, & la tonique eft fous le dernier: par la troifieme *fol ut mi*, la quarte eft entre l'index & le quatrieme, & la tonique eft fous celui-ci. (Voyez RENVERSEMENT.)

Comme les accords diffonans ont ordinairement quatre Sons, ils ont auffi quatre *Faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez DOIGTER.)

FACTEUR, *f. m.* Ouvrier qui fait des orgues ou des clavecins.

FANFARE, *f. f.* Sorte d'air militaire, pour l'ordinaire court & brillant, qui s'exécute par des trompettes, & qu'on imite fur d'autres inftrumens. La *Fanfare* eft communément à deux deffus de trompettes accompagnées de Tymbales; &, bien exécutée, elle a quelque chofe de martial & de gai qui convient fort à fon ufage. De toutes les troupes de l'Europe, les Allemandes font celles qui ont les meilleurs inftrumens militaires; auffi leurs marches & *Fanfares* font-elles un effet admirable. C'eft une chofe à remarquer, que dans tout le Royaume de France, il n'y a pas un feul trompette qui fonne jufte, & la nation la plus guerriere de l'Europe a les inftrumens militaires les plus difcordans; ce qui n'eft pas fans inconvénient. Durant les dernieres guerres, les payfans de Bohême, d'Autriche & de Baviere, tous Muficiens nés, ne pouvant croire que des troupes reglées euffent des inftrumens fi faux & fi déteftables, prirent tous ces vieux corps pour de nouvelles levées, qu'ils commencerent à méprifer, & l'on ne fauroit dire à combien de

braves gens des tons faux ont coûté la vie. Tant il est vrai que dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les sens.

FANTAISIE, *s. f.* Piece de musique instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du *caprice* à la *fantaisie*, que le caprice est un recueil d'idées singulieres & disparates, que rassemble une imagination échauffée, & qu'on peut même composer à loisir; au lieu que la *fantaisie* peut être une piece très-réguliere, qui ne différe des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, & qu'elle n'existe plus sitôt qu'elle est achevée. Ainsi le caprice est dans l'espèce & l'assortiment des idées, & la *fantaisie* dans leur promptitude à se présenter. Il suit de-là qu'un caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une *fantaisie*; car sitôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une *fantaisie*, c'est une piece ordinaire.

FAUCET. (Voyez Fausset.)

FAUSSE-QUARTE. (Voyez Quarte.)

FAUSSE-QUINTE, *s. f.* Intervalle dissonant, appellé par les Grecs *hemi-diapente*, dont les deux termes sont distans de quatre degrés diatoniques, ainsi que ceux de la quinte juste, mais dont l'intervalle est moindre d'un semi-ton; celui de la quinte étant de deux tons majeurs, d'un ton mineur & d'un semi-ton majeur; & celui de la *fausse-quinte* seulement d'un ton majeur, d'un ton mineur & de deux semi-tons majeurs. Si, sur nos claviers ordinaires, on divise l'octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *fausse-quinte* comme *si fa*, & de l'autre le triton comme *fa si*: mais ces deux intervalles, égaux en ce sens, ne le sont ni quant au nombre des degrés, puisque le triton n'en a que trois, ni dans la précision des rapports, celui de la *fausse-quinte* étant de 45 à 64, & celui du triton de 32 à 45.

L'accord de *fausse-quinte* est renversé de l'accord dominant, en mettant la note sensible au grave. Voyez au mot Accord comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien distinguer la *fausse-quinte* dissonance, de la

quinte-fausse, réputée consonnance, & qui n'est altérée que par accident. (Voyez QUINTE.)

FAUSSE-RELATION, *s. f.* Intervalle diminué ou superflu. (Voyez RELATION.)

FAUSSET, *s. m.* C'est cette espece de voix par laquelle un homme, sortant à l'aigu du diapason de sa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait, à-peu-près, quand il chante le *fausset*, ce que fait un tuyau d'orgue quand il octavie. (Voyez OCTAVIER.)

Si ce mot vient du François *faux* opposé à *juste*, il faut l'écrire comme je fais ici, en suivant l'orthographe de l'Encyclopédie : mais s'il vient, comme je le crois, du latin, *faux*, *faucis*, la gorge, il falloit, au lieu des deux *ss* qu'on a substituées, laisser le *c* que j'y avois mis : *faucet*.

FAUX, *adj.* & *adv.* Ce mot est opposé à *juste*. On chante *faux* quand on n'entonne pas les intervalles dans leur justesse, qu'on forme des sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des voix *fausses*, des cordes *fausses*, des instrumens *faux*. Quant aux voix, on prétend que le défaut est dans l'oreille & non dans la glotte. Cependant j'ai vu des gens qui chantoient très *faux* & qui accordoient un instrument très juste. La fausseté de leur voix n'avoit donc pas sa cause dans leur oreille. Pour les instrumens, quand les tons en sont *faux*, c'est que l'instrument est mal construit, que les tuyaux en sont mal proportionnés, ou les cordes *fausses*, ou qu'elles ne sont pas d'accord ; que celui qui en joue touche *faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les levres.

FAUX-ACCORD. Accord discordant, soit parce qu'il contient des dissonances proprement dites, soit parce que les consonnances n'en sont pas justes. (Voyez ACCORD FAUX.)

FAUX-BOURDON, *s. m.* Musique à plusieurs parties, mais simple & sans mesure, dont les notes sont presque toutes égales, & dont l'harmonie est toujours syllabique. C'est la Psalmodie des catholiques Romains, chantée à plusieurs parties. Le chant de nos pseaumes à quatre parties,

peut aussi passer pour une espece de *faux-bourdon*, mais qui procede avec beaucoup de lenteur & de gravité.

FEINTE, *s. f.* Altération d'une note ou d'un intervalle par un dièse ou par un bémol. C'est proprement le nom commun & générique du dièse & du bémol accidentels. Ce mot n'est plus en usage; mais on ne lui en a point substitué. La crainte d'employer des tours surannés énerve tous les jours notre langue; la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours : ses plus grands ennemis seront toujours les puristes.

On appelloit aussi *feintes* les touches chromatiques du clavier, que nous appellons aujourd'hui touches blanches, & qu'autrefois on faisoit noires, parce que nos grossiers aucêtres n'avoient pas songé à faire le clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *feintes coupées* celles de ces touches qui sont brisées pour suppléer au ravalement.

FÊTE, *s. f.* Divertissement de chant & de danse qu'on introduit dans un acte d'opéra, & qui interrompt ou suspend toujours l'action.

Ces *fêtes* ne sont amusantes qu'autant que l'opéra même est ennuyeux. Dans un drame intéressant & bien conduit, il seroit impossible de les supporter.

La différence qu'on assigne, à l'opéra, entre les mots de *fêtes* & de *divertissement*, est que le premier s'applique plus particuliement aux tragédies, & le second aux ballets.

FI. Syllabe avec laquelle quelques musiciens solfient le *fa* dièse, comme ils solfient par *ma* le *mi* bémol; ce qui paroît assez bien entendu. (Voyez SOLFIER.)

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux notes ou à l'harmonie : aux notes comme dans ce mot, *basse-figurée*, pour exprimer une basse, dont les notes portant accord, sont subdivisées en plusieurs autres notes de moindre valeur. (Voyez BASSE-FIGURÉE) : à l'harmonie, quand on emploie par supposition & dans une marche diatonique d'autres notes que celles qui forment l'accord. (Voyez HARMONIE-FIGURÉE, & SUPPOSITION.)

FIGURER, *v. a.* C'est passer plusieurs nôtes pour une ; c'est faire des doubles, des variations ; c'est ajouter des notes au chant, de quelque maniere que ce soit : enfin c'est donner aux sons harmonieux une figure de mélodie, en les liant par d'autres sons intermédiaires. (Voyez DOUBLE, FLEURTIS, HARMONIE-FIGURÉE.)

FILER un son, c'est en chantant ménager sa voix, en sorte qu'on puisse le prolonger long-temps sans reprendre haleine. Il y a deux manieres de *filer* un son : la premiere en le soutenant toujours également ; ce qui se fait pour l'ordinaire sur les tenues où l'accomagnement travaille : la seconde en le renforçant ; ce qui est plus usité dans les passages & roulades. La premiere maniere demande plus de justesse, & les Italiens la préférent ; la seconde a plus d'éclat & plaît davantage aux François.

FIN, *s. f.* Ce mot se place quelquefois sur la finale de la premiere partie d'un rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette premiere partie, c'est sur cette finale qu'on doit s'arrêter & finir. (Voyez RONDEAU.)

On n'emploie plus gueres ce mot à cet usage, les François lui ayant substitué le point-final à l'exemple des Italiens. (Voyez POINT-FINAL.)

FINALE, *s. f.* Principale corde du mode qu'on appelle aussi tonique, & sur laquelle l'air ou la piece doit finir. (Voyez MODE.)

Quand on compose à plusieurs parties, & sur-tout des chœurs, il faut toujours que la basse tombe en finissant sur la note même de la *finale*. Les autres parties peuvent s'arrêter sur sa tierce ou sur sa quinte. Autrefois c'étoit une regle de donner toujours, à la fin d'une piece, la tierce majeure à la *finale*, même en mode mineur ; mais cet usage a été trouvé de mauvais goût & tout-à-fait abandonné.

FIXE, *adj.* cordes ou sons *fixes* ou stables. (Voyez SON, STABLE.)

FLATTÉ, *s. m.* Agrément du chant François, difficile à définir ; mais dont l'on comprendra suffisamment l'effet par un exemple. (Voyez *Pl.* B, *Fig.* 13, au mot FLATTE.)

FLEURTIS, *f. m.* Sorte de contre-point figuré, lequel n'eſt point ſyllabique ou note ſur note. C'eſt auſſi l'aſſemblage des divers agrémens dont on orne un chant trop ſimple. Ce mot a vieilli en tout ſens. (Voyez BRODERIES, DOUBLES, VARIATIONS, PASSAGES.)

FOIBLE, *adj.* Temps *foible.* (Voyez TEMPS.)

FONDAMENTAL, *adj.* Son *fondamental* eſt celui qui ſert de fondement à l'accord, (Voyez ACCORD.) ou au ton (Voyez TONIQUE.) Baſſe-*fondamentale* eſt celle qui ſert de fondement à l'harmonie. (Voyez BASSE-FONDAMENTALE.) Accord *fondamental*, eſt celui dont la baſſe eſt *fondamentale*, & dont les ſons ſont arrangés ſelon l'ordre de leur génération : mais, comme cet ordre écarte extrêmement les parties, on les rapproche par des combinaiſons ou renverſemens, & pourvu que la baſſe reſte la même, l'accord ne laiſſe pas pour cela de porter le nom de *fondamental.* Tel eſt, par exemple, cet accord *ut mi ſol*, enfermé dans un intervalle de quinte : au lieu que dans l'ordre de ſa génération *ut ſol mi*, il comprend une dixieme & même une dix-ſeptieme ; puiſque l'*ut fondamental* n'eſt pas la quinte de *ſol*, mais l'octave de cette quinte.

FORCE, *ſ. f.* Qualité de ſon appellée auſſi quelquefois *intenſité*, qui le rend plus ſenſible & le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps ſonore, ſont ce qui rend le ſon aigu ou grave ; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos, eſt ce qui le rend fort ou foible. Quand cet écart eſt trop grand & qu'on force l'inſtrument ou la voix, (Voyez FORCER) le ſon devient bruit & ceſſe d'être appréciable.

FORCER la voix, c'eſt excéder en haut ou en bas ſon diapaſon, ou ſon volume à force d'haleine ; c'eſt crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd ſa juſteſſe : cela arrive même aux inſtrumens où l'on force l'archet ou le vent ; & voilà pourquoi les François chantent rarement juſte.

FORLANE, *ſ. f.* Air d'une danſe de même nom commune à Veniſe, ſur-tout parmi les Gondoliers. Sa meſure eſt à $\frac{6}{8}$; elle ſe bat gaiement, & la danſe eſt auſſi fort gaie.

On l'appelle *Forlane*, parce qu'elle a pris naiſſance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*.

FORT, *adv*. Ce mot s'écrit dans les parties, pour marquer qu'il faut forcer le ſon avec véhémence, mais ſans le hauſſer; chanter à pleine voix, tirer de l'inſtrument beaucoup de ſon : ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le ſuperlatif *fortiſſimo*, dont on n'a gueres beſoin dans la muſique Françoiſe; car on y chante ordinairement *très-fort*.

FORT, *adj*. Temps *fort* (Voyez TEMPS.)

FORTE-PIANO, Subſtantif Italien compoſé, & que les muſiciens devroient franciſer, comme les peintres ont franciſé celui de *Chiaroſcuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *forte-piano* eſt l'art d'adoucir & renforcer les ſons dans la mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-ſeulement quand on parle avec chaleur, on ne s'exprime point toujours ſur le même ton; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La muſique, en imitant la variété des accens & des tons, doit donc imiter auſſi les degrés intenſes ou remiſſes de la parole, & parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix; & voilà ce qu'indique en général le mot de *forte-piano*.

FRAGMENS. On appelle ainſi à l'opéra de Paris le choix de trois ou quatre actes de ballet, qu'on tire de divers opera, & qu'on raſſemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entr'eux, pour être repréſentés ſucceſſivement le même jour, & remplir, avec leurs entr'actes, la durée d'un ſpectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme ſans goût qui puiſſe imaginer un pareil ramaſſis, & qu'un théâtre ſans intérêt où l'on puiſſe le ſupporter.

FRAPPÉ, *adj. pris ſubſt.* C'eſt le temps où l'on baiſſe la main ou le pied, & où l'on frappe pour marquer le meſure. (Voyez THÉSIS.) On ne frappe ordinairement du pied que le premier temps de chaque meſure; mais ceux qui coupent en deux la meſure à quatre, frappent auſſi le troiſieme.

ſieme. En battant de la main la meſure, les François ne frappent jamais que le premier temps & marquent les autres par divers mouvemens de main : mais les Italiens frappent les deux premiers de la meſure à trois, & levent le troiſieme ; ils frappent de même les deux premiers de la meſure à quatre, & levent les deux autres. Ces mouvemens ſont plus ſimples & ſemblent plus commodes.

FREDON, *ſ. m.* Vieux mot qui ſignifie un paſſage rapide & preſque toujours diatonique de pluſieurs notes ſur la même ſyllabe ; c'eſt, à-peu-près, ce que l'on a depuis appellé *roulade*, avec cette différence que la roulade dure davantage & s'écrit, au lieu que le *fredon* n'eſt qu'une courte addition de goût, ou, comme on diſoit autrefois, une *diminution* que le chanteur fait ſur quelque note.

FREDONNER, *n. n.* & *a.* Faire des *fredons*. Ce mot eſt vieux & ne s'emploie plus qu'en dériſion.

FUGUE, *ſ. f.* Piece ou morceau de muſique où l'on traite, ſelon certaines regles d'harmonie & de modulation, un chant appellé *ſujet*, en le faiſant paſſer ſucceſſivement & alternativement d'une partie à une autre.

Voici les principales regles de la *fugue*, dont les unes lui ſont propres, & les autres communes avec l'imitation.

I. Le ſujet procede de la tonique à la dominante ou de la dominante à la tonique, en montant ou en deſcendant.

II. Toute *fugue* a ſa réponſe dans la partie qui ſuit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponſe doit rendre le ſujet à la quarte ou à la quinte, & par mouvement ſemblable, le plus exactement qu'il eſt poſſible ; procédant de la dominante à la tonique, quand le ſujet s'eſt annoncé de la tonique à la dominante, & *vice-verſâ*. Une partie peut auſſi reprendre le même ſujet à l'octave ou à l'uniſſon de la précédente : mais alors c'eſt répétition plutôt qu'une véritable réponſe.

IV. Comme l'octave ſe diviſe en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés en montant de la tonique à la dominante, & l'autre ſeulement trois en continuant

de monter de la dominante à la tonique ; cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expreſſion du ſujet, & de faire quelque changement dans la réponſe, pour ne pas quitter les cordes eſſentielles du mode. C'eſt autre choſe quand on ſe propoſe de changer de ton ; alors l'exactitude même de la réponſe priſe ſur une autre corde, produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la *fugue* ſoit deſſinée de telle ſorte que la réponſe puiſſe entrer avant la fin du premier chant, afin qu'on entende en partie l'une & l'autre à la fois ; que par cette anticipation le ſujet ſe lie, pour ainſi dire, à lui-même, & que l'art du compoſiteur ſe montre dans ce concours. C'eſt ſe moquer que de donner pour *fugue* un chant qu'on ne fait que promener d'une partie à l'autre, ſans autre gêne que de l'accompagner enſuite à ſa volonté. Cela mérite tout au plus le nom d'imitation. (Voyez IMITATION.)

Outre ces regles, qui ſont fondamentales, pour réuſſir dans ce genre de compoſition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en ſont pas moins eſſentielles. Les *fugues*, en général, rendent la muſique plus bruyante qu'agréable ; c'eſt pourquoi elles conviennent mieux dans les chœurs que par-tout ailleurs. Or, comme leur principal mérite eſt de fixer toujours l'oreille ſur le chant principal ou ſujet, qu'on fait pour cela paſſer inceſſamment de partie en partie, & de modulation en modulation, le compoſiteur doit mettre tous ſes ſoins à rendre toujours ce chant bien diſtinct, ou à empêcher qu'il ne ſoit étouffé ou confondu parmi les autres parties. Il y a pour cela deux moyens : l'un dans le mouvement, qu'il faut ſans ceſſe contraſter ; de ſorte que, ſi la marche de la *fugue* eſt précipitée, les autres parties procedent poſément par des notes longues, & au contraire, ſi la *fugue* marche gravement, que les accompagnemens travaillent davantage. Le ſecond moyen eſt d'écarter l'harmonie, de peur que les autres parties, s'approchant trop de celle qui chante le ſujet, ne ſe confondent avec elle, & ne l'empêchent de ſe faire entendre

assez nettement; en sorte que ce qui seroit un vice partout ailleurs, devient ici une beauté.

Unité de mélodie; voilà la grande regle commune qu'il faut souvent pratiquer par des moyens différens Il faut choisir les accords, les intervalles, afin qu'un certain son, & non pas un autre, fasse l'effet principal; *unité de mélodie*. Il faut quelquefois mettre en jeu des instrumens ou des voix d'espece différente, afin que la partie qui doit dominer se distingue plus aisément; *unité de mélodie*. Une autre atention non moins nécessaire, est, dans les divers enchaînemens de modulations qu'amene la marche & le progrès de la *fugue*, de faire que toutes ces modulations se correspondent à la fois dans toutes les parties, de lier le tout dans son progrès par une exacte conformité de ton; de peur qu'une partie étant dans un ton & l'autre dans un autre, l'harmonie entiere ne soit dans aucun, & ne présente plus d'effet simple à l'oreille, ni d'idée simple à l'esprit; *unité de mélodie*. En un mot, dans toute *fugue*, la confusion de mélodie & de modulation est en même temps ce qu'il y a de plus à craindre & de plus difficile à éviter; & le plaisir que donne ce genre de musique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *fugue* est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste.

Il y a encore plusieurs autres manieres de *fugues*; comme les *fugues perpétuelles* appellées *canons*, les *doubles-fugues*, les *contre-fugues*, ou *fugues renversées*, qu'on peut voir chacune à son mot, & qui servent plus à étaler l'art des compositeurs qu'à flatter l'oreille des écoutans.

Fugue, du latin *fuga*, *fuite*; parce que les parties, partant ainsi successivement, semblent se fuir & se poursuivre l'une l'autre.

FUGUE RENVERSÉE. C'est une *fugue* dont la réponse se fait par mouvement contraire à celui du sujet. (Voyez CONTRE-FUGUE.)

FUSÉE, *s. f.* Trait rapide & continu qui monte ou descend pour joindre diatoniquement deux notes à un grand intervalle l'une de l'autre. Voyez *Pl.* C. *Fig.* 4. A moins

que la *fusée* ne soit notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux notes extrêmes ait une durée sur laquelle on puisse passer la *fusée* sans altérer la mesure.

G.

G *re sol* G *sol re ut*, ou simplement G. Cinquieme son de la gamme diatonique, lequel s'appelle autrement *sol* (Voyez GAMME.)

C'est aussi le nom de la plus haute des trois clefs de la musique. (Voyez CLEF.)

GAI, *adv.* Ce mot, écrit au-dessus d'un air ou d'un morceau de musique, indique un mouvement moyen entre le vîte & le modéré : il répond au mot Italien *Allegro*, employé pour le même usage. (Voyez ALLEGRO.)

Ce mot peut s'entendre aussi du caractere d'une musique, indépendamment du mouvement.

GAILLARDE, *s. f.* Air à trois temps gais d'une danse de même nom. On la nommoit autrefois *romanesque*, parce qu'elle nous est, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie.

Cette danse est hors d'usage depuis long-temps. Il en est resté seulement un pas appellé, *Pas de gaillarde.*

GAMME, GAMM'UT, ou GAMMUT. Table ou échelle inventée par Gui Arétin, sur laquelle on apprend à nommer & à entonner juste les degrés de l'octave par les six notes de musique, *ut re mi fa sol la*, suivant toutes les dispositions qu'on peut leur donner; ce qui s'appelle *solfier.* (Voyez ce mot.)

La *gamme* a aussi été nommée *main harmonique*, parce que Gui employa d'abord la figure d'une main, sur les doigts de laquelle il rangea ses notes, pour montrer les rapports de ses hexacordes avec les cinq tétracordes des Grecs. Cette main a été en usage pour apprendre à nommer les notes jusqu'à l'invention du *si* qui a aboli chez nous les

muances, & par conféquent la *main* harmonique qui fert à les expliquer.

Gui Arétin ayant, felon l'opinion commune, ajouté au diagramme des Grecs un tétracorde à l'aigu, & une corde au grave, ou plutôt, felon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce diagramme dans fon ancienne étendue, il appella cette corde grave *hypoproflambanomenos*, & la marqua par le Γ des Grecs; & comme cette lettre fe trouva ainfi à la tête de l'échelle, en plaçant dans le haut les fons graves, felon la methode des anciens, elle a fait donner à cette échelle le nom barbare de *gamme*.

Cette *gamme* donc, dans toute fon étendue, étoit compofée de vingt cordes ou notes; c'eft-à-dire, de deux octaves & d'une fixte majeure. Ces cordes étoient repréfentées par des lettres & par des fyllabes. Les lettres défignoient invariablement chacune une corde déterminée de l'échelle, comme elles font encore aujourd'hui; mais comme il n'y avoit d'abord que fix lettres, enfin que fept, & qu'il falloit recommencer d'octave en octave, on diftinguoit ces octaves par les figures des lettres. La premiere octave fe marquoit pas des lettres capitales de cette maniere: Γ. A. B &c. la feconde, par des caracteres courans *g. a b.* & pour la fixte furnuméraire, on employoit des lettres doubles, *gg*, *aa*, *bb*, &c.

Quant aux fyllabes, elles ne repréfentoient que les noms qu'il falloit donner aux notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que fix noms pour fept notes, c'étoit une néceffité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes notes; ce qui fe fit de maniere que ces deux notes *mi fa*, ou *la fa*, tombaffent fur les femi-tons. Par conféquent dès qu'il fe préfentoit un dièfe ou un bémol qui ammenoit un nouveau femi-ton, c'étoient encore des noms à changer; ce qui faifoit donner le même nom à différentes notes, & différens noms à la même note, felon le progrès du chant; & ces changemens de nom s'appelloient *muances*.

On apprenoit donc ces muances par la gamme. A la

gauche de chaque degré on voyoit une lettre qui indiquoit la corde précise appartenant à ce degré. A la droite, dans les cases, on trouvoit les différens noms que cette même note devoit porter en montant ou en descendant par béquarre ou par bémol, selon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire, en divers temps, plusieurs changemens à la *gamme*. La *Figure* 10, *Planche* A, représente cette *gamme*, telle qu'elle est actuellement usitée en Italie. C'est à-peu-près la même chose en Espagne & en Portugal, si ce n'est qu'on trouve quelquefois à la derniere place la colonne du béquarre, qui est ici la premiere, ou quelqu'autre différence aussi peu importante.

Pour se servir de cette échelle, si l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à Γ de la premiere colonne, le long de laquelle on monte jusqu'au *la*; après quoi, passant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa*; on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, & ainsi de suite. Ou bien, on peut commencer par *ut* au C de la seconde colonne, arrivé au *la*, passer à *mi* dans la premiere colonne; puis repasser dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen, l'une de ces transitions forme toujours un semi-ton; savoir, *la fa*: & l'autre toujours un ton; savoir, *la mi*. Par bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, & faire les transitions de la même maniere, &c.

En descendant par béquarre on quitte l'*ut* de la colonne du milieu, pour passer au *mi* de celle par béquarre, ou au *fa* de celle par bémol; puis descendant jusqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en sort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, &c.

Les Anglois n'emploient pas toutes ces syllabes, mais seulement les quatre premieres *ut re mi fa*; changeant ainsi de colonne de quatre en quatre notes, ou de trois en trois par une méthode semblable à celle que je viens d'expliquer, si ce n'est qu'au lieu de *la fa* & de *la mi*, il faut muer par *fa ut*, & par *mi ut*.

Les Allemands n'ont point d'autre *gamme* que les lettres initiales qui marquent les fons fixes dans les autres *gammes*, & ils folfient même avec ces lettres de la maniere qu'on pourra voir au mot SOLFIER.

La *gamme* Françoife, autrement dite *gamme* du *fi*, leve les embarras de toutes ces tranfitions. Elle confifte en une fimple échelle de fix degrés fur deux colonnes, outre celle des lettres. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 11.) La premiere colonne à gauche eft pour chanter par bémol; c'eft-à-dire, avec un bémol à la clef; la feconde, pour chanter au naturel. Voilà tout le myftere de la *gamme* Françoife qui n'a gueres plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un bémol la met à l'inftant hors d'ufage. Les autres *gammes* n'ont par-deffus celle-là, que l'avantage d'avoir auffi une colonne pour le béquarre, c'eft-à-dire, pour un dièfe à la clef; mais fitôt qu'on y met plus d'un dièfe ou d'un bémol, ce qui ne fe faifoit jamais autrefois, toutes ces *gammes* font également inutiles.

Aujourd'hui que les muficiens François chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *gamme* C *fol ut*, *ut* & C ne font, pour eux, que la même chofe. Mais dans le fyftême de Gui, *ut* eft une chofe, & C en eft une autre fort différente; & quand il a donné à chaque note une fyllabe & une lettre, il n'a pas prétendu en faire des fynonymes; ce qui eût été doubler inutilement les noms & les embarras.

GAVOTTE, *f. f.* Sorte de danfe dont l'air eft à deux temps; & fe coupe en deux reprifes, dont chacune commence avec le fecond temps & finit fur le premier. Le mouvement de la *gavotte* eft ordinairement gracieux, fouvent gai, quelquefois auffi tendre & lent. Elle marque fes phrafes & fes repos de deux en deux mefures.

GÉNIE, *f. m.* Ne cherche point, jeune artifte, ce que c'eft que le *génie*. En as-tu: tu le fens en toi-même N'en as-tu pas: tu ne le connoîtras jamais. Le *génie* du muficien foumet l'univers entier à fon art. Il peint tous les tableaux par des fons; il fait parler le filence même; il rend les idées par des fentimens, les fentimens par des accens;

& les paſſions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris; il brûle ſans ceſſe & ne ſe conſume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats & les glaces; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce ſentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs faits pour le ſentir. Mais hélas! il ne fait rien dire à ceux où ſon germe n'eſt pas, & ſes prodiges ſont peu ſenſibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc ſavoir ſi quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime? Cours, vole à Naples écouter les chef-d'œuvres de *Léo*, de *Durante*, de *Jommelli*, de *Pergolèſe*. Si tes yeux s'empliſſent de larmes, ſi tu ſens ton cœur palpiter, ſi des treſſaillemens t'agitent, ſi l'oppreſſion te ſuffoque dans tes tranſports, prends le Métaſtaſe & travaille; ſon *génie* échauffera le tien; tu créeras à ſon exemple: c'eſt-là ce que fait le *génie*, & d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les maîtres t'ont fait verſer. Mais ſi les charmes de ce grand art te laiſſent tranquille, ſi tu n'as ni délire ni raviſſement, ſi tu ne trouves que ce qui transporte, oſes-tu demander ce qu'eſt le *génie*? Homme vulgaire, ne profâne point ce nom ſublime. Que t'importeroit de le connoître? tu ne ſaurois le ſentir: fais de la muſique Françoiſe.

GENRE, *ſ. m.* Diviſion & diſpoſition du tétracorde conſidéré dans les intervalles des quatre ſons qui le compoſent. On conçoit que cette définition, qui eſt celle d'Euclide, n'eſt applicable qu'à la muſique Grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne conſtitution de l'accord du tétracorde; c'eſt-à-dire, l'établiſſement d'un *genre* régulier, dépendoit des trois regles ſuivantes, que je tire d'Ariſtoxène.

La premiere étoit que les deux cordes extrêmes du tétracorde devoient toujours reſter immobiles, afin que leur intervalle fût toujours celui d'une quarte juſte ou du diateſſaron. Quant aux deux cordes moyennes, elles varioient à la vérité; mais l'intervalle du lichanos à la mèſe ne

devoit jamais passer deux *tons*, ni diminuer au-delà d'un *ton*; de sorte qu'on avoit précisément l'espace d'un *ton* pour varier l'accord du lichanos, & c'est la seconde regle. La troisieme étoit que l'intervalle de la parhypate, ou seconde corde, à l'hypate, n'excédât jamais celui de la même parhypate au lichanos.

Comme en général cet accord pouvoit se diversifier de trois façons, cela constituoit trois principaux *genres*; savoir, le diatonique, le chromatique & l'enharmonique. Ces deux derniers *genres*, où les deux premiers intervalles faisoient toujours ensemble une somme moindre que le troisieme intervalle, s'appelloient à cause de cela *genres épais* ou *serrés*. (Voyez ÉPAIS.)

Dans le diatonique, la modulation procédoit par un semi-ton, un *ton*, & un autre *ton*, *si ut re mi*; & comme on y passoit par deux *tons* consécutifs, de-là lui venoit le nom de *diatonique*. Le chromatique procédoit successivement par deux semi-tons & un hémi-diton ou une tierce mineure, *si*, *ut*, *ut* dièse, *mi*; cette modulation tenoit le milieu entre celles du diatonique & de l'enharmonique, y faisant, pour ainsi dire, sentir diverses nuances de sons; de même qu'entre deux couleurs principales on introduit plusieurs nuances intermédiaires; & de-là vient qu'on appelloit ce *genre* chromatique ou coloré. Dans l'enharmonie, la modulation procédoit par deux quarts-de-*ton*, en divisant, selon la doctrine d'Aristoxène, le semi-ton majeur en deux parties égales, & un diton ou une tierce majeure, comme *si*, *si* dièse enharmonique, *ut* & *mi*: ou bien, selon les Pythagoriciens, en divisant le semi-ton majeur en deux intervalles inégaux, qui formoient, l'un le semi-ton mineur, c'est-à-dire, notre dièse ordinaire, & l'autre le complément de ce même semi-ton mineur au semi-ton majeur; & ensuite le diton, comme, ci-devant, *si*, *si* dièse ordinaire, *ut*, *mi*. Dans le premier cas, les deux intervalles égaux du *si* à l'*ut* étoient tous deux enharmoniques ou d'un quart-de-*ton*; dans le second cas, il n'y avoit d'enharmonique que le passage du *si* dièse à l'*ut*, c'est-à-dire, la différence du semi-ton mineur au

femi-ton majeur, laquelle eſt le dièſe appellé *de Pythagore* & le véritable intervalle enharmonique donné par la Nature.

Comme donc cette modulation, dit M. Burette, ſe tenoit d'abord très ſerrée, ne parcourant que de petits intervalles, des intervalles preſque inſenſibles, on la nommoit *enharmonique*, comme qui diroit *bien jointe*, bien aſſemblée, *probè coagmentata*.

Outre ces *genres* principaux, il y en avoit d'autres qui réſultoient tous des divers partages du tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Ariſtoxène ſubdiviſe le *genre* diatonique en ſyntonique & diatonique mol; (Voyez DIATONIQUE.) & le *genre* chromatique en mol, hémiolien & tonique, (Voyez CHROMATIQUE) dont il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Ariſtide Quintilien fait mention de pluſieurs autres *genres* particuliers, & il en compte ſix qu'il donne pour très anciens; ſavoir, le lydien, le dorien, le phrygien, l'ionien, le mixolydien, & le ſyntonolydien. Ces ſix *genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les tons ou modes des mêmes noms, différoient par leurs degrés ainſi que par leur accord; les uns n'arrivoient pas à l'octave, les autres l'atteignoient, la paſſoient; en ſorte qu'ils participoient à la fois du *genre* & du mode. On en peut voir le détail dans le *Muſicien grec*.

En général, le diatonique ſe diviſe en autant d'eſpeces qu'on peut aſſigner d'intervalles différens entre le ſemi-ton & le *ton*.

Le chromatique en autant d'eſpèces qu'on peut aſſigner d'intervalles entre le ſemi-ton & le dièſe enharmonique.

Quant à l'enharmonique, il ne ſe ſubdiviſe point.

Indépendamment de toutes ces ſubdiviſions, il y avoit encore un *genre* commun, dans lequel on n'employoit que des ſons ſtables qui appartiennent à tous les *genres*, & un *genre* mixte qui participoit du caractere de deux *genres* ou de tous les trois. Or, il faut bien remarquer que dans ce mélange de *genres*, qui étoit très rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre cordes; mais on les tendoit ou

relâchoit diverſement durant une même piece ; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je ſoupçonne que peut-être un tétracorde étoit accordé dans un *genre*, & un autre dans un autre ; mais les auteurs ne s'expliquent pas clairement là-deſſus.

On lit dans Ariſtoxène, (*L. I. Part. II.*) que juſqu'au temps d'Alexandre, le diatonique & le chromatique étoient négligés des anciens muſiciens, & qu'ils ne s'exerçoient que dans le *genre* enharmonique, comme le ſeul digne de leur habileté : mais ce *genre* étoit entiérement abandonné du temps de Plutarque ; & le chromatique auſſi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des anciens, plus que le progrès de notre muſique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs ſucceſſeurs. Nous avons, comme eux, le *genre* diatonique, le chromatique & l'enharmonique, mais ſans aucunes diviſions ; & nous conſidérons ces *genres* ſous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient. C'étoient pour eux autant de manieres particulieres de conduire le chant ſur certaines cordes preſcrites. Pour nous, ce ſont autant de manieres de conduire le corps entier de l'harmonie, qui forcent les parties à ſuivre les intervalles preſcrits par ces *genres* ; de ſorte que le *genre* appartient encore plus à l'harmonie qui l'engendre, qu'à la mélodie qui le fait ſentir.

Il faut encore obſerver que, dans notre muſique, les *genres* ſont preſque toujours mixtes ; c'eſt-à-dire, que le diatonique entre pour beaucoup dans le chromatique, & que l'un & l'autre ſont néceſſairement mêlés à l'enharmonique. Une piece de muſique toute entiere dans un ſeul *genre*, ſeroit très difficile à conduire & ne ſeroit pas ſupportable : car dans le diatonique, il ſeroit impoſſible de changer le ton ; dans le chromatique, on ſeroit forcé de changer de ton à chaque note ; & dans l'enharmonique, il n'y auroit abſolument aucune ſorte de liaiſon. Tout cela vient encore des regles de l'harmonie qui aſſujettiſſent la ſucceſſion des accords à certaines regles incompatibles avec une continuelle ſucceſſion enharmonique ou chromatique ; & auſſi de celles de la mélo-

die, qui n'en sauroit tirer de beaux chants. Il n'en étoit pas de même des *genres* des anciens. Comme les tétracordes étoient également complets, quoique divisés différemment dans chacun des trois systêmes, ou dans la mélodie ordinaire, un *genre* eût emprunté d'un autre d'autres sons que ceux qui se trouvoient nécessairement communs entr'eux, le tétracorde auroit eu plus de quatre cordes, & toutes les regles de leur musique auroient été confondues.

M. Serre de Geneve a fait la distinction d'un quatrieme *genre*, duquel j'ai parlé dans son article. (Voyez DIACOMMATIQUE.)

GIGUE, *s. f.* Air d'une danse de même nom, dont la mesure est à six-huit & d'un mouvement assez gai. Les opéra François contiennent beaucoup de *gigues*, & les *gigues* de Correlli ont été long-temps célebres : mais ces airs sont entiérement passés de mode ; on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus gueres en France.

GOUT. *s. m.* De tous les dons naturels, le *goût* est celui qui se sent le mieux & qui s'explique le moins ; il ne seroit pas ce qu'il est, si l'on pouvoit le définir : car il il juge des objets sur lesquels le jugement n'a plus de prise, & sert, si j'ose parler ainsi, de lunettes à la raison.

Il y a dans la mélodie, des chants plus agréables que d'autres, quoiqu'également bien modulés ; il y a, dans l'harmonie, des choses d'effet & des choses sans effet, toutes également régulieres ; il y a, dans l'entrelacement des morceaux, un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque chose de plus fin que la loi des contrastes. Il y a, dans l'exécution du même morceau, des manieres différentes de le rendre, sans jamais sortir de son caractere : de ces manieres, les unes plaisent plus que les autres, & loin de les pouvoir soumettre aux regles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez-mois raison de ces différences, & je vous dirai ce que c'est que le *goût*.

Chaque homme a un *goût* particulier, par lequel il donne aux choses qu'il appelle belles & bonnes, un ordre qui n'appar-

tient qu'à lui. L'un eſt plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les airs gais. Une voix douce & flexible chargera ſes chants d'ornemens agréables; une voix ſenſible & forte animera les ſiens des accens de la paſſion. L'un cherchera la ſimplicité dans la mélodie : l'autre fera cas des traits recherchés : & tous deux appelleront élégance le *goût* qu'ils auront préféré. Cette diverſité vient tantôt de la différente diſpoſition des organes, dont le *goût* enſeigne à tirer parti ; tantôt du caractere particulier de chaque homme, qui le rend plus ſenſible à un plaiſir ou à un défaut qu'à un autre; tantôt de la diverſité d'âge ou de ſexe, qui tourne les deſirs vers de objets différens. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que ſon *goût* à oppoſer à celui d'un autre, il eſt évident qu'il n'en faut point diſputer.

Mais il y a auſſi un *goût* général ſur lequel tous les gens bien organiſés s'accordent ; & c'eſt celui-ci ſeulement auquel on peut donner abſolument le nom de *goût*. Faites entendre un concert à des oreilles ſuffiſamment exercées & à des hommes ſuffiſamment inſtruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, ſur le jugement des morceaux & ſur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raiſon de ſon jugement, il y a des choſes ſur leſquelles ils la rendront d'un avis preſque unanime : ces choſes ſont celles qui ſe trouvent ſoumiſes aux regles; & ce jugement commun eſt alors celui de l'artiſte ou du connoiſſeur. Mais de ces choſes qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaiſes, il y en a ſur leſquelles ils ne pourront autoriſer leur jugement par aucune raiſon ſolide & commune à tous ; & ce dernier jugement appartient à l'homme de *goût*. Que ſi l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'eſt que tous ne ſons pas également bien organiſés; que tous ne ſont pas gens de *goût*, & que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent ſouvent, par des conventions arbitraires, l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *goût*, on en peut diſputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui ſoit le vrai : mais je ne vois gueres d'autre moyen de terminer la diſpute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la nature;

Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la musique Françoise & l'Italienne.

Au reste, le génie crée, mais le *goût* choisit : & souvent un génie trop abondant a besoin d'un censeur sévere qui l'empêche d'abuser de ses richesses Sans *goût* on peut faire de grandes choses ; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le *goût* qui fait saisir au compositeur les idees du poëte ; c'est le *goût* qui fait saisir à l'exécutant les idées du compositeur ; c'est le *goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur sujet ; & c'est le *goût* qui donne à l'auditeur le sentiment de toutes ces convenances. Cependant le *goût* n'est point la sensibilité. On peut avoir beaucoup de *goût* avec une ame froide ; & tel homme transporté des choses vraiment passionnées est peu touché des gracieuses. Il semble que le *goût* s'attache plus volontiers aux petites expressions, & la sensibilité aux grandes.

GOUT-DU-CHANT. C'est ainsi qu'on appelle en France l'art de chanter ou de jouer les notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du chant François. On trouve à Paris plusieurs maîtres de *goût-du-chant*, & ce *goût* a plusieurs termes qui lui sont propres ; on trouvera les principaux au mot AGRÉMENS.

Le *goût-du-chant* consiste aussi beaucoup à donner artificiellement à la voix du chanteur le timbre, bon ou mauvais, de quelque acteur ou actrice à la mode. Tontôt il consiste à nazillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir : mais tout cela sont des graces passageres, qui changent sans cesse avec leurs auteurs.

GRAVE ou GRAVEMENT. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, &, de plus, une certaine gravité dans l'exécution.

GRAVE, *adj.* est opposé à *aigu*. Plus les vibrations du corps sonore sont lentes, plus le Son est *grave*. (Voyez SON, GRAVITÉ)

GRAVITÉ, *f. f.* C'est cette modification du Son, par laquelle on le considere comme *grave* ou *bas*, par rapport à d'autres Sons qu'on appelle *hauts* ou *aigus*. Il n'y a point

dans la langue Françoife de corrélatif à ce mot; car celui d'*acuité* n'a pu paffer.

La *gravité* des Sons dépend de la groffeur, longueur, tenfion des cordes, de la longueur & du diametre des tuyaux, & en général du volume & de la maffe des corps fonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur *gravité* eft grande; mais il n'y a point de *gravité* abfolue, & nul Son n'eft grave ou aigu que par comparaifon.

GROS-FA. Certaines vieilles mufiques d'Eglife, en notes quarrées, rondes ou blanches, s'appelloient jadis du *gros-fa*.

GROUPE, *f. m.* Selon l'Abbé Broffard, quatre notes égales & diatoniques, dont la premiere & la troifieme font fur le même degré, forment un *groupe*. Quand la deuxieme defcend & que la quatrieme monte, c'eft *groupe afcendant*; quand la deuxieme monte & que la quatrieme defcend, c'eft *groupe defcendant*: & il ajoute que ce nom a été donné à ces notes à caufe de la figure qu'elles forment enfemble.

Je ne me fouviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot en parlant, dans le fens que lui donne l'Abbé Broffard, ni même l'avoir lu dans le même fens ailleurs que dans fon dictionnaire.

GUIDE, *f. f* C'eft la partie qui entre la premiere dans une Fugue & annonce le fujet. (Voyez FUGUE.) Ce mot commun en Italie, eft peu ufité en France dans le même fens.

GUIDON, *f. m.* Petit figne de mufique, lequel fe met à l'extrêmité de chaque portée fur le degré où fera placée la note qui doit commencer la portée fuivante. Si cette premiere note eft accompagnée accidentellement d'un dièfe, d'un Bémol ou d'un Béquarre, il convient d'en accompagner auffi le *guidon*.

On ne fe fert plus de *guidons* en Italie, furtout dans les partitions, où chaque portée ayant toujours dans l'accolade fa place fixe. on ne fauroit gueres fe tromper en paffant de l'une à l'autre. Mais les *guidons* font néceffaires dans les partiti ons Françoifes, parce que, d'une ligne à l'autre, les

accolades, embrassant plus ou moins de portées, vous laissent dans une continuelle incertitude de la portée correspondante à celle que vous avez quittée.

GYMNOPÉDIE, *s. f.* Air ou Nome sur lequel dansoient à nud les jeunes Lacédémoniennes.

H

HARMATIAS. Nom d'un Nome dactylique de la musique Grecque, inventé par le premier Olympe Phrygien.

HARMONIE, *s. f.* Le sens que donnoient les Grecs à ce mot, dans leur musique, est d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par lesquelles on puisse le décomposer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous restent, l'*harmonie* paroît être la partie qui a pour objet la succession convenable des Sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres parties appellées *Rhythmica* & *Metrica*, qui se rapportent au temps & à la mesure : ce qui laisse à cette convenance une idée vague & indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expresse de toutes les regles de l'art; & encore, après cela, l'*harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette derniere les idées de rhythme & de mesure, sans lesquelles, en effet, nulle mélodie ne peut avoir un caractere déterminé, au lieu que l'*harmonie* a le sien par elle-même, indépendamment de toute autre quantité. (Voyez MÉLODIE.)

On voit par un passage de Nicomaque, & par d'autres, qu'ils donnoient aussi quelquefois le nom d'*harmonie* à la consonnance de l'octave, & aux concerts de voix & d'instrumens qui s'exécutoient à l'octave, & qu'ils appeloient plus communément *Antiphonies*.

Harmonie, selon les modernes, est une succession d'accords selon les loix de la modulation. Long-temps cette *harmonie* n'eut d'autres principes que des regles presque arbitraires ou fondées

fondées uniquement ſur l'approbation d'une oreille exercée qui jugeoit de la bonne ou mauvaiſe ſucceſſion des conſonnances, & dont on mettoit enſuite les décisions en calcul. Mais le P. Merſenne & M. Sauveur, ayant trouvé que tout Son, bien que ſimple en apparence, étoit toujours accompagné d'autres Sons moins ſenſibles, qui formoient avec lui l'accord parfait majeur, M. Rameau eſt parti de cette expérience, & en a fait la baſſe de ſon ſyſtême harmonique, dont il a rempli beaucoup de livres, & qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au public.

M. Tartini, partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate, & non-moins certaine, eſt parvenu à des concluſions aſſez ſemblables par un chemin tout oppoſé. M. Rameau fait engendrer les deſſus par la baſſe; M. Tartini fait engendrer la baſſe par les deſſus : celui-ci tire l'*Harmonie* de la mélodie, & le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux Ecoles doivent ſortir les meilleurs ouvrages, il ne faut que ſavoir lequel doit être fait pour l'autre, du chant ou de l'accompagnement. On trouvera au mot *Syſtême* un court expoſé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici dans celui de M. Rameau, que j'ai ſuivi dans tout cet ouvrage, comme le ſeul admis dans le pays où j'écris

Je dois pourtant déclarer que ce ſyſtême, quelque ingénieux qu'il ſoit, n'eſt rien moins que fondé ſur la nature, comme il le répete ſans ceſſe; qu'il n'eſt établi que ſur des analogies & des convenances qu'un homme inventif peut renverſer demain par d'autres plus naturelles; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une eſt reconnue fauſſe, & l'autre ne fournit point les conſéquences qu'il en tire. En effet, quand cet auteur a voulu décorer du titre de *Démonſtration* les raiſonnemens ſur leſquels il établit ſa théorie, tout le monde s'eſt moqué de lui : l'académie a hautement déſapprouvé cette qualification obreptice, & M. Eſteve, de la ſociété royale de Montpellier, lui a fait voir qu'à commencer par cette propoſition, que, dans la loi de la nature, les octaves des Sons les repréſentent & peuvent ſe prendre

pour eux, il n'y avoit rien du tout qui fût démontré, ni même solidement établi dans sa prétendue démonstration. Je reviens à son systême.

Le principe physique de la résonnance nous offre les accords isolés & solitaires ; il n'en établit pas la succession. Une succession réguliere est pourtant nécessaire. Un dictionnaire de mots choisis n'est pas une harangue, ni un recueil de bons accords une piece de musique : il faut un sens, il faut de la liaison dans la musique ainsi que dans le langage ; il faut que quelque chose de ce qui précede se transmette à ce qui suit, pour que le tout fasse un ensemble & puisse être appellé véritablement un.

Or, la sensation composée qui résulte d'un accord parfait, se résout dans la sensation absolue de chacun des Sons qui le composent, & dans la sensation comparée de chacun des intervalles que ces mêmes Sons forment entr'eux ; il n'y a rien au-delà de sensible dans cet accord : d'où il suit que ce n'est que par le rapport des Sons & par l'analogie des intervalles qu'on peut établir la liaison dont il s'agit ; & c'est-là le vrai & l'unique principe d'où découlent toutes les lois de l'*harmonie* & de la modulation. Si donc toute l'*harmonie* n'étoit formée que par une succession d'accords parfaits majeurs, il suffiroit d'y procéder par intervalles semblables à ceux qui composent un tel accord ; car alors quelque Son de l'accord précédent se prolongeant nécessairement dans le suivant, tous les accords se trouveroient suffisamment liés, & l'*harmonie* seroit une, au moins en ce sens.

Mais outre que de telles successions exclurroient toute mélodie en excluant le genre diatonique qui en fait la base, elles n'iroient point au vrai but de l'art, puisque la musique, étant un discours, doit avoir comme lui ses périodes, ses phrases, ses suspensions, ses repos, sa ponctuation de toute espece, & que l'uniformité des marches harmoniques n'offriroit rien de tout cela. Les marches diatoniques exigeoient que les accords majeurs & mineurs fussent entremêlés, & l'on a senti la nécessité des dissonnances pour marquer les phrases & les repos. Or, la succession liée des accords par-

faits majeurs ne donne ni l'accord parfait mineur, ni la dissonance, ni aucune espece de phrase, & la ponctuation s'y trouve tout-à-fait en défaut.

M. Rameau, voulant absolument, dans son systême, tirer de la nature toute notre *harmonie*, a eu recours, pour cet effet, à une autre expérience de son invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, & qui est renversée de la premiere. Il a prétendu qu'un Son quelconque fournissoit dans ses multiples un accord parfait mineur au grave, dont il étoit la dominante ou quinte, comme il en fournit un majeur dans ses aliquotes, dont il est la tonique fondamentale. Il a avancé, comme un fait assuré, qu'une corde sonore faisoit vibrer dans leur totalité, sans pourtant les faire résonner, deux autres cordes plus graves, l'une à sa douzieme majeure & l'autre à sa dix-septieme ; & de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieusement, non-seulement l'introduction du mode mineur & de la dissonance dans l'*harmonie*, mais les regles de la phrase harmonique & de toute la modulation, telles qu'on les trouve aux mots ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, BASSE-FONDAMENTALE, CADENCE, DISSONANCE, MODULATION.

Mais premierement, l'expérience est fausse. Il est reconnu que les cordes accordées au-dessous du Son fondamental, ne frémissent point en entier à ce Son fondamental, mais qu'elles se divisent pour en rendre seulement l'unisson, lequel, conséquemment, n'a point d'harmoniques en dessous. Il est reconnu de plus, que la propriété qu'ont les cordes de se diviser, n'est point particuliere à celles qui sont accordées à la douzieme & à la dix-septieme en dessous du Son principal ; mais qu'elle est commune à tous ses multiples : d'où il suit que les intervalles de douzieme & de dix-septieme en dessous, n'étant pas uniques en leur maniere, on n'en peut rien conclure en faveur de l'accord parfait mineur qu'ils représentent.

Quand on supposeroit la vérité de cette expérience, cela ne leveroit pas, à beaucoup près, les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute l'*harmonie* est dérivée de la

réſonnance du corps ſonore, il n'en dérive donc point des ſeules vibrations du corps ſonore qui ne réſonne pas. En effet, c'eſt une étrange théorie de tirer de ce qui ne réſonne pas, les principes de l'*harmonie*; & c'eſt une étrange phyſique de faire vibrer & non réſonner le corps ſonore, comme ſi le Son lui-même étoit autre choſe que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs, le corps ſonore ne donne pas ſeulement, outre le Son principal. les Sons qui compoſent avec lui l'accord parfait; mais une infinité d'autres Sons, formés par toutes les aliquotes du corps ſonore, leſquels n'entrent point dans cet accord parfait Pourquoi les premiers ſont-ils conſonnans, & pourquoi les autres ne le ſont-ils pas, puiſqu'ils ſont tous également donnés par la nature?

Tout Son donne un accord vraiment parfait, puiſqu'il eſt formé de tous ſes harmoniques, & que c'eſt par eux qu'il eſt un Son. Cependant ces harmoniques ne s'entendent pas, & l'on ne diſtingue qu'un Son ſimple, à moins qu'il ne ſoit extrêmement fort: d'où il ſuit que la ſeule bonne *harmonie* eſt l'uniſſon, & qu'auſſi-tôt qu'on diſtingue les conſonnances, la proportion naturelle étant altérée, l'*harmonie* a perdu ſa pureté.

Cette altération ſe fait alors de deux manieres. Premierement en faiſant ſonner certains harmoniques, & non pas les autres, on change le rapport de force qui doit régner entr'eux tous, pour produire la ſenſation d'un Son unique; & l'unité de la Nature eſt détruite. On produit, en doublant ces harmoniques, un effet ſemblable à celui qu'on produiroit en étouffant tous les autres; car alors il ne faut pas douter qu'avec le Son générateur, on n'entendît ceux des harmoniques qu'on auroit laiſſés. Au lieu qu'en les laiſſant tous, ils s'entre-détruiſent & concourent enſemble à produire & renforcer la ſenſation unique du Son principal. C'eſt le même effet que donne le plein jeu de l'orgue, lorſqu'ôtant ſucceſſivement les regiſtres, on laiſſe avec le principal la Doublette & la Quinte: car alors cette Quinte

& cette Tierce, qui restoient confondues, se distinguent séparément & désagréablement.

De plus, les harmoniques qu'on fait sonner, ont eux-mêmes d'autres harmoniques, lesquels ne le sont pas du Son fondamental : c'est par ces harmoniques ajoutés que celui qui les produit se distingue encore plus durement; & ces mêmes harmoniques qui font ainsi sentir l'accord n'entrent point dans son *harmonie*. Voilà pourquoi les consonnances les plus parfaites déplaisent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre, & je ne doute pas que l'octave elle-même ne déplût, comme les autres, si le mélange des voix d'hommes & de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

C'est encore pis dans la dissonance, puisque non-seulement les harmoniques du Son qui la donnent, mais ce Son lui-même n'entre point dans le systême harmonieux du Son fondamental : ce qui fait que la dissonance se distingue toujours d'une maniere choquante parmi tous les autres Sons.

Chaque touche d'un orgue, dans le plein jeu, donne un accord parfait, Tierce majeure, qu'on ne distingue pas du Son fondamental, à moins qu'on ne soit d'une attention extrême, & qu'on ne tire successivement les jeux; mais ces Sons harmoniques ne se confondent avec le principal, qu'à la faveur du grand bruit & d'un arrangement de regîtres par lequel les tuyaux qui font résonner le Son fondamental, couvrent de leur force ceux qui donnent ses harmoniques. Or, on n'observe point, & l'on ne sauroit observer cette proportion continuelle dans un concert, puisque, attendu le renversement de l'*harmonie*, il faudroit que cette plus grande force passât à chaque instant d'une partie à une autre; ce qui n'est pas pratiquable, & défigureroit toute la mélodie.

Quand on joue de l'orgue, chaque touche de la basse fait sonner l'accord parfait majeur; mais parce que cette basse n'est pas toujours fondamentale, & qu'on module souvent un accord parfait mineur, cet accord parfait majeur

eſt rarement celui que frappe la main droite; de ſorte qu'on entend la Tierce mineure avec la majeure, la Quinte avec le Triton, la Septieme ſuperflue avec l'Octave, & mille autres cacophonies dont nos oreilles ſont peu choquées, parce que l'habitude les rend accommodantes; mais il n'eſt point à préſumer qu'il en fût ainſi d'une oreille naturellement juſte, & qu'on mettroit pour la premiere fois à l'épreuve de cette *harmonie*.

M. Rameau prétend que les Deſſus d'une certaine ſimplicité ſuggerent naturellement leur baſſe, & qu'un homme ayant l'oreille juſte & non exercée, entonnera naturellement cette baſſe. C'eſt-là un préjugé de Muſicien démenti par toute expérience. Non-ſeulement celui qui n'aura jamais entendu ni baſſe ni *harmonie*, ne trouvera de lui-même, ni cette *harmonie*, ni cette baſſe; mais elles lui déplairont ſi on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le ſimple uniſſon.

Quand on ſonge que de tous les peuples de la terre, qui tous ont une muſique & un chant, les Européens ſont les ſeuls qui ayent une *harmonie*, des accords, & qui trouvent ce mélange agréable; quand on ſonge que le monde a duré tant de ſiecles, ſans que, de toutes les Nations qui ont cultivé les Beaux-Arts, aucune ait connu cette *harmonie*; qu'aucun animal, qu'aucun oiſeau, qu'aucun être dans la Nature ne produit d'autre accord que l'uniſſon, ni d'autre muſique que la mélodie; que les langues orientales, ſi ſonores, ſi muſicales; que les oreilles Grecques, ſi délicates, ſi ſenſibles, exercées avec tant d'art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux & paſſionnés vers notre *harmonie*; que, ſans elle, leur muſique avoit des effets ſi prodigieux; qu'avec elle la nôtre en a de ſi foibles; qu'enfin il étoit réſervé à des peuples du Nord, dont les organes durs & groſſiers ſont plus touchés de l'éclat & du bruit des voix, que de la douceur des accens & de la mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte & de la donner pour principe à toutes les regles de l'art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il eſt bien difficile de ne

pas soupçonner que toute notre *harmonie* n'est qu'une invention gothique & barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés, si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'art & à la musique vraiment naturelle.

M. Rameau prétend cependant que l'*harmonie* est la source des plus grandes beautés de la musique; mais ce sentiment est contredit par les faits & par la raison. Par les faits, puisque tous les grands effets de la musique ont cessé, & qu'elle a perdu son énergie & sa force depuis l'invention du contre-point : à quoi j'ajoute que les beautés purement harmoniques sont des beautés savantes, qui ne transportent que des gens versés dans l'art; au lieu que les véritables beautés de la musique étant de la Nature, sont & doivent être également sensibles à tous les hommes, savans & ignorans.

Par la raison, puisque l'*harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la musique, formant des images, ou exprimant des sentimens, se puisse élever au genre dramatique ou imitatif, qui est la partie de l'art la plus noble, & la seule énergique; tout ce qui ne tient qu'au physique des Sons, étant très borné dans le plaisir qu'il nous donne, & n'ayant que très peu de pouvoir sur le cœur humain. (Voyez MÉLODIE.)

HARMONIE. Genre de musique. Les anciens ont souvent donné ce nom au genre appellé plus communément *genre Enharmonique*. (Voyez ENHARMONIQUE.)

HARMONIE DIRECTE, est celle où la basse est fondamentale, & où les parties supérieures conservent l'ordre direct, entr'elles & avec cette basse. HARMONIE RENVERSÉE, est celle où le Son générateur ou fondamental est dans quelqu'une des parties supérieures, & où quelqu'autre Son de l'accord est transporté à la basse au-dessous des autres. (Voyez DIRECTE, RENVERSÉ.)

HARMONIE FIGURÉE, est celle où l'on fait passer plusieurs Notes sur un accord On *figure* l'*harmonie* par degrés conjoints ou disjoints. Lorsqu'on figure par degrés conjoints, on emploie nécessairement d'autres Notes que celles qui forment l'accord, des Notes qui ne sonnent point sur la

baſſe, & ſont comptées pour rien dans l'*harmonie* : ces Notes intermédiaires ne doivent pas ſe montrer au commencement des Temps, principalement des Temps-forts, ſi ce n'eſt comme coulés, ports-de-voix, ou lorſqu'on fait la premiere Note du Temps breve pour appuyer la ſeconde. Mais quand on figure par degrés disjoints, on ne peut abſolument employer que les Notes qui forment l'accord, ſoit conſonnant, ſoit diſſonant. L'*harmonie* ſe *figure* encore par des Sons ſuſpendus ou ſuppoſés Voyez SUPPOSITION, SUSPENSION.)

HARMONIEUX, *adj* Tout ce qui fait de l'effet dans l'harmonie, & même quelquefois tout ce qui eſt ſonore & remplit l'oreille dans les voix, dans les inſtrumens, dans la ſimple mélodie.

HARMONIQUES, *adj* Ce qui appartient à l'harmonie; comme les diviſions *harmoniques* du monocorde, la proportion *harmonique*, le canon *harmonique*, &c.

HARMONIQUE, *ſ. des deux genres.* On appelle ainſi tous les Sons concomitans ou acceſſoires, qui, par le principe de la réſonnance, accompagnent un Son quelconque & le rendent appréciable Ainſi toutes les aliquotes d'une corde ſonore en donnent les *harmoniques*. Ce mot s'emploie au maſculin quand on ſous-entend le mot *ſon*, & au féminin quand on ſous-entend le mot *corde*.

SONS HARMONIQUES. (Voyez SON.)

HARMONISTE, *ſ. m.* Muſicien ſavant dans l'harmonie. *C'eſt un bon* Harmoniſte. *Durante eſt le plus grand* Harmoniſte *de l'Italie, c'eſt-à-dire, du monde.*

HARMONOMETRE. *ſ. m.* Inſtrument propre à meſurer les rapports harmoniques Si l'on pouvoit obſerver & ſuivre à l'oreille & à l'œil les ventres, les nœuds & toutes ſes diviſions d'une corde ſonore en vibration, l'on auroit un *harmonomètre* naturel très exact; mais nos ſens trop groſſiers ne pouvant ſuffire à ces obſervations, on y ſupplée par un monocorde que l'on diviſe à volonté par des chevalets mobiles, & c'eſt le meilleur *harmonomètre* naturel que l'on ait trouvé juſqu'ici. (Voyez MONOCORDE.)

HARPALICE Sorte de chanſon propre aux filles parmi les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)

HAUT,

HAUT, *adj.* Ce mot signifie la même chose qu'*aigu*, & ce terme est opposé à *bas.* C'est ainsi qu'on dira que le Ton est trop *haut*, qu'il faut monter l'instrument plus *haut.*

Haut, s'emploie aussi quelquefois improprement pour *Fort*, *Chantez plus* haut ; *on ne vous entend pas.*

Les anciens donnoient à l'ordre des sons une dénomination toute opposée à la nôtre; ils plaçoient en *haut* les sons graves, & en bas les sons aigus : ce qu'il importe de remarquer pour entendre plusieurs de leurs passages.

Haut, est encore dans celles des quatre parties de la musique qui se subdivisent, l'épithete qui distingue la plus élevée ou la plus aiguë. HAUTE-CONTRE, HAUTE-TAILLE, HAUT-DESSUS. (Voyez ces mots.)

HAUT-DESSUS, *s. m.* C'est, quand les Dessus chantans se subdivisent, la partie supérieure. Dans les parties instrumentales on dit toujours *premier Dessus* & *second Dessus*; mais dans le vocal on dit quelquefois *haut-Dessus* & *bas-Dessus.*

HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre parties de la musique qui appartient aux voix d'hommes les plus aiguës ou les plus hautes; par opposition à la *Basse-contre*, qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voyez PARTIES.)

Dans la musique Italienne, cette partie, qu'ils appellent *Contr'alto*, & qui répond à la *Haute-contre*, est presque toujours chantée par des *Bas-dessus*, soit femmes, soit Castrati. En effet, la *Haute-contre* en voix d'homme n'est point naturelle; il faut la forcer pour la porter à ce diapason : quoi qu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur & rarement de la justesse.

HAUTE-TAILLE, TENOR, est cette partie de la musique qu'on appelle aussi simplement *Taille.* Quand la Taille se subdivise en deux autres parties, l'inférieure prend le nom de *Baisse-taille* ou concordant, & la supérieure s'appelle *Haute-taille.*

HÉMI. Mot Grec fort usité dans la musique, & qui signifie *demi* ou *moitié.* (Voyez SEMI.)

HEMIDITON. C'étoit dans la musique Grecque, l'intervalle de Tierce majeure, diminuée d'un semi-Ton, c'est-à-dire, la Tierce mineure. L'*hémiditon* n'est point, comme on pourroit le croire, la moitié du Diton ou le *Ton* : mais c'est le Diton moins la moitié d'un *Ton*; ce qui est tout différent.

HÉMIOLE. Mot Grec qui signifie l'*entier & demi*, & qu'on a consacré en quelque sorte à la musique. Il exprime le rapport de deux quantités dont l'une est à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 2 : on l'appelle autrement *rapport sesquialtere.*

C'est de ce rapport que naît la consonnance appellée *Diapente* ou Quinte; & l'ancien Rhythme sesquialtere en naissoit aussi.

Les anciens auteurs Italiens donnent encore le nom d'*hémiole* ou *hémiolie* à cette espece de mesure triple, dont chaque Temps est une Noire. Si cette Noire est sans queue, la mesure s'appelle *hémiolia maggiore*, parce qu'elle se bat plus lentement & qu'il faut deux Noires à queue pour chaque Temps. Si chaque Temps ne contient qu'une Noire à queue, la mesure se bat du double plus vîte, & s'appelle *hemiolia minore.*

HÉMIOLIEN, *adj.* C'est le nom que donne Aristoxène à l'une des trois especes du genre chromatique, dont il explique les divisions. Le Tétracorde 30 y est partagé en trois intervalles, dont les deux premiers égaux entr'eux, sont chacun la sixieme partie, & dont le troisieme est les deux tiers. $5 + 5 + 20 = 30$.

HEPTACORDE, HEPTAMERIDE, HEPTAPHONE, HEXACORDE, &c. (Voyez EPTACORDE, EPTAMERIDE, EPTAPHONE, &c.)

HERMOSMENON. (Voyez MŒURS.)

HEXARMONIEN, *adj.* Nome, ou chant d'une mélodie efféminée & lâche, comme Aristophane le reproche à Philoxène son auteur.

HOMOPHONIE, *s. f.* C'étoit dans la musique Grecque, cette espece de symphonie qui se faisoit à l'unisson, par

opposition à l'antiphonie qui s'exécutoit à l'octave. Ce mot vient de ὁμὸς, pareil, & de φωνὴ, Son.

HYMÉE. Chanson des Meûniers chez les anciens Grecs, autrement dite *Epiaulie*. (Voyez ce mot.)

HYMENÉE. Chanson des nôces chez les anciens Grecs, autrement dite *Epithalame*. (Voyez EPITHALAME.)

HYMNE, *s. f.* Chant en l'honneur des Dieux ou des Héros. Il y a cette différence entre l'*Hymne* & le Cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions & l'*Hymne* aux personnes. Les premiers chants de toutes les Nations ont été des Cantiques ou des *Hymnes*. Orphée & Linus passoient chez les Grecs pour auteurs des premieres *Hymnes*; & il nous reste parmi les poésies d'Homere un recueil d'Hymnes en l'honneur des Dieux.

HYPATE, *adj.* Epithete par laquelle les Grecs distinguoient le Tétracorde le plus bas, & la plus basse corde de chacun des deux plus bas Tétracordes; ce qui, pour eux, étoit tout le contraire : car ils suivoient dans leurs dénominations un ordre rétrograde au nôtre, & plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix est arbitraire, puisque les idées attachées au mot *aigu* & *grave*, n'ont aucune liaison naturelle avec les idées attachées aux mots *Haut* & *Bas*.

On appelloit donc *Tétracorde Hypates*, celui qui étoit le plus grave de tous, & immédiatement au-dessus de la *Proslambanoméne* ou plus basse corde du mode; & la premiere corde du Tétracorde qui suivoit immédiatement celle-là, s'appelloit *Hypate-hypaton*, c'est-à-dire, comme le traduisoient les Latins, la *Principale* du Tétracorde des *Principales*. Le Tétracorde immédiatement suivant du grave à l'aigu s'appelloit *Tétracorde-méson*, ou des moyennes; & la plus grave corde s'appelloit *Hypate-méson*, c'est-à-dire, la principale des moyennes.

Nicomaque le Gérasénien, prétend que ce mot d'*Hypate*, *Principale*, *Elevée* ou *Suprême*, a été donné à la plus grave des cordes du diapason, par allusion à Saturne, qui des sept

Planètes eſt la plus éloignée de nous. On ſe doutera bien par-là que ce Nicomaque étoit Pythagoricien.

HYPATE-HYPATON. C'étoit la plus baſſe corde du plus bas Tétracorde des Grecs, & d'un Ton plus haut que la Proſlambanomène. Voyez l'article précédent.

HYPATE-MÉSON. C'étoit la plus baſſe corde du ſecond Tétracorde, laquelle étoit auſſi la plus aiguë du premier, parce que ces deux Tétracordes étoient conjoints. (Voyez Hypate.)

HYPATOIDES. Sons graves. (Voyez Lepsis.)

HYPERBOLEIEN, *adj.* Nome ou chant de même caractere que l'Hexarmonien. (Voyez Hexarmonien.)

HYPERBOLÉON. Le Tétracorde *Hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq Tétracordes du ſyſtême des Grecs.

Ce mot eſt le génitif du ſubſtantif pluriel ὑπερϐολαὶ, *Sommets*, *Extrémités*; les ſons les plus aigus étant à l'extrémité des autres.

HYPER-DIAZEUXIS. Disjonction des deux Tétracordes ſéparés par l'intervalle d'une octave, comme étoient le Tétracorde des Hypates & celui des Hyperbolées.

HYPER-DORIEN. Mode de la muſique Grecque, autrement appellé *Mixo-Lydien*, duquel la fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-deſſus de celle du mode Dorien. (Voyez Mode.)

On attribue à Pythoclide l'invention du mode *Hyper-Dorien*.

HYPER-ÉOLIEN. Le pénultieme à l'aigu des quinze modes de la muſique des Grecs, & duquel la fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-deſſus de celle du mode. (Voyez Mode.)

Le mode *Hyper-Eolien*, non plus que l'Hyper-Lydien qui le ſuit, n'étoit pas ſi ancien que les autres. Ariſtoxène n'en fait aucune mention, & Ptolomée, qui n'en admettoit que ſept, n'y comprenoit pas ces deux-là.

HYPER-IASTIEN, ou *Mixo-Lydien aigu*. C'eſt le nom qu'Euclide & pluſieurs anciens donnent au mode appellé plus communément *Hyper-Ionien*.

HYPER-IONIEN. Mode de la musique Grecque, appellé aussi par quelques-uns Hyper-Iastien, ou *Mixo-Lydien aigu*; lequel avoit sa fondamentale une quarte au-dessus de celle du Mode-Ionien. Le Mode Ionien est le douzieme en ordre du grave à l'aigu, selon le dénombrement d'Alypius. (Voyez MODE.)

HYPER-LYDIEN Le plus aigu des quinze modes de la musique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une quarte au-dessus de celle du mode Lydien. Ce mode, non plus que son voisin l'Hyper-Éolien, n'étoit pas si ancien que les treize autres; & Aristoxène qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voyez MODE.)

HYPER-MIXO-LYDIEN. Un des modes du la musique Grecque, autrement appellée *Hyper-Phrygien* (Voyez ce mot.)

HYPER-PHRYGIEN, appellé aussi par Euclide, *Hyper-mixo-Lydien*, est le plus aigu des treize modes d'Aristoxéne, faisant le Diapason ou l'octave avec l'Hypo-Dorien, le plus grave de tous. (Voyez MODE.)

HYPO-DIAZEUXIS, selon le vieux Bacchius, l'intervalle de quinte qui se trouve entre deux tétracordes séparés par une disjonction, & de plus par un troisieme tétracorde intermédiaire. Ainsi il y a *Hypodiazeuxis* entre les tétracordes Hypaton & Diézeugménon & entre les tétracordes Synnéménon & Hyperboléon. (Voyez TÉTRACORDE.)

HYPO-DORIEN. Le plus grave de tous les modes de l'ancienne musique. Euclide dit que c'est le plus élevé; mais le vrai sens de cette expression est expliqué au mot *Hypate*.

Le mode *Hypo-Dorien* a sa fondamentale une quarte au-dessous de celle du mode Dorien. Il fut inventé, dit-on, par Philoxène : ce mode est affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majesté.

HYPO-EOLIEN. Mode de l'ancienne musique, appellé aussi par Euclide, *Hypo-Lydien grave*. Ce mode a sa fondamentale une quarte au-dessous de celle du mode Eolien. (Voyez MODE.

HYPO-IASTIEN. (Voyez Hypo-Ionien.)

HYPO-IONIEN. Le fecond des modes de l'ancienne mufique, en commençant par le grave: Euclide l'appelle auffi *Hypo-Iaftien & Hypo-Phrygien grave*. Sa fondamentale eft une quarte au-deffous de celle du mode Ionien. (Voyez Mode.)

HYPO-LYDIEN. Le cinquieme mode de l'ancienne mufique, en commençant par le grave. Euclide l'apppele auffi *hypo-Iaftien & hypo-Phrygien grave*. Sa fondamentale eft une quarte au-deffous de celle du mode Lydien. (Voyez Mode.)

Euclide diftingue deux modes *hypo-Lydiens*: favoir, l'aigu qui eft celui de cet article, & le grave qui eft le même que l'Hypo-Eolien.

Le mode *hypo-Lydien* étoit propre aux chants funebres, aux méditations fublimes & divines: quelques-uns en attribuent l'invention à Polymnefte de Colophon, d'autres à Damon l'Athénien.

HYPO-MIXO-LYDIEN. Mode ajouté par Gui d'Arezzo à ceux de l'ancienne mufique: c'eft proprement le Plagal du Mode Mixo-Lydien, & fa fondamentale eft la même que celle du mode Dorien. (Voyez Mode.)

HYPO-PHRYGIEN. Un des modes de l'ancienne mufique, dérivé du mode Phrygien, dont la fondamentale étoit une quarte au-deffus de la fienne.

Euclide parle encore d'un autre mode Hypo-Phrygien au grave de celui-ci: c'eft celui qu'on appelle plus correctement Hypo-Ionien. (Voyez ce mot.)

Le caractere du mode *hypo-Phrygien* étoit calme, paifible & propre à tempérer la véhémence du Phrygien. Il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pythias & l'éleve de Socrate.

HYPO-PROSLAMBANOMENOS. Nom d'une corde ajoutée, à ce qu'on prétend, par Gui d'Arezzo, un Ton plus bas que la Proflambanomene des Grecs, c'eft-à-dire, au-deffous de tout le fyftême. L'Auteur de cette nouvelle corde l'exprima par la lettre Γ de l'alphabet Grec; & de-là nous eft venu le nom de la *Gamme*.

HYPORCHEMA. Sorte de cantique ſur lequel on danſoit aux Fêtes des Dieux.

HYPO-SYNAPHE eſt, dans la muſique des Grecs, la disjonction de deux tétracordes ſéparés par l'interpoſition d'un troiſieme tétracorde conjoint avec chacun des deux; en ſorte que les cordes homologues des deux tétracordes disjoints par *hypo-Synaphe*, ont entr'elles cinq Tons ou une ſeptieme mineure d'intervalle, Tels ſont les deux tétracordes *hypaton* & *Synnéménon*.

I

IALEME. Sorte de chant funebre jadis en uſage parmi les Grecs, comme le *Linos* chez le même peuple, & la *Manéros* chez les Egyptiens. (Voyez CHANSON.)

IAMBIQUE, *adj*. Il y avoit dans la muſique des anciens deux ſortes de vers *Iambiques*, dont on ne faiſoit que réciter les uns au ſon des inſtrumens, au lieu que les autres ſe chantoient. On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'accompagnement des inſtrumens ſur une ſimple récitation; & tout ce qu'on en peut conclure raiſonnablement, c'eſt que la plus ſimple maniere de prononcer la Poéſie Grecque, ou du moins l'*Iambique*, ſe faiſoit par des Sons appréciables, harmoniques, & tenoit encore beaucoup de l'intonation du chant.

IASTIEN. Nom donné par Ariſtoxène & Alypius au mode que les autres auteurs appellent plus communément *Ionien*. (Voyez MODE.)

JEU, *ſ. m*. L'action de jouer d'un inſtrument. (Voyez *Jouer*) On dit *Plein-Jeu*, *Demi-Jeu*, ſelon la maniere plus forte ou plus douce de tirer les Sons de l'inſtrument.

IMITATION, *ſ. f*. La muſique dramatique ou théâtrale concourt à l'*Imitation*, ainſi que la poéſie & la peinture: c'eſt à ce principe commun que ſe rapportent tous les beaux-arts, comme l'a montré M. le Batteux. Mais cette *Imitation*

n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la poésie. La peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens & à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouie; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles: par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille; & la plus grande merveille d'un art, qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude & le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit; comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la musique agit plus intimement sur nous en excitant, par un sens, des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; &, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la musique les *Imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non-seulement il agitera la Mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & serein, & répandra, de l'Orchestre, une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses; mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *harmonie* qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mene à l'*Imitation* musicale, puisqu'il n'y a aucun rapport entre des accords & les objets qu'on veut peindre,

ou les paſſions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot MÉLODIE quel eſt ce principe que l'harmonie ne fournit pas, & quels traits donnés par la nature ſont employés par la muſique pour repréſenter ces objets & ces paſſions.

IMITATION, dans ſon ſens technique, eſt l'emploi d'un même chant, ou d'un chant ſemblable, dans pluſieurs parties qui le font entendre l'une après l'autre à l'Uniſſon, à la quinte, à la quarte, à la tierce, ou à quelqu'autre intervalle que ce ſoit. L'*Imitation* eſt toujours bien priſe, même en changeant pluſieurs notes, pourvu que ce même chant ſe reconnoiſſe toujours & qu'on ne s'écarte point des loix d'une bonne modulation. Souvent, pour rendre l'*Imitation* plus ſenſible, on la fait précéder de ſilences ou de notes longues qui ſemblent laiſſer éteindre le chant au moment que l'*Imitation* le ranime. On traite l'*Imitation* comme on veut; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté; en un mot, les regles en ſont auſſi relâchées, que celles de la Fugue ſont ſeveres; c'eſt pourquoi les grands maîtres la dédaignent, & toute *Imitation* trop affectée décele preſque toujours un Ecolier en compoſition.

IMPARFAIT, *adj.* Ce mot a pluſieurs ſens en muſique. Un accord *Imparfait* eſt, par oppoſition à l'accord parfait, celui qui porte une Sixte ou une diſſonance; &, par oppoſition à l'accord plein, c'eſt celui qui n'a pas tous les Sons qui lui conviennent & qui doivent le rendre complet. (Voy. ACCORD.)

Le temps ou mode *Imparfait* étoit, dans nos anciennes muſiques, celui de la diviſion double. (Voyez MODE.)

Une cadence *Imparfaite* eſt celle qu'on appelle autrement irréguliere. (Voyez CADENCE.)

Une conſonnance *Imparfaite* eſt celle qui peut être majeure ou mineure, comme la tierce ou la Sixte. (Voyez CONSONNANCE.)

On appelle, dans le Plain-Chant, *modes imparfaits* ceux qui ſont défectueux en haut ou en bas, & reſtent en deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPROVISER, *v. n.* C'eſt faire & chanter impromptu des chanſons, Airs & paroles, qu'on accompagne communément d'une Guitarre ou autre pareil inſtrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie, que de voir deux maſques ſe rencontrer, ſe défier, s'attaquer, ſe ripoſter ainſi par des couplets ſur le même air, avec une vivacité de dialogue, de chant, d'accompagnement dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *Improviſar* eſt purement Italien : mais comme il ſe rapporte à la muſique, j'ai été contraint de le franciſer pour faire entendre ce qu'il ſignifie.

INCOMPOSÉ, *adj.* Un intervalle *Incompoſé* eſt celui qui ne peut ſe réſoudre en intervalles plus petits, & n'a point d'autre élément que lui-même; tel, par exemple, que le dièſe enharmonique, le Comma, même le ſemi-Ton.

Chez les Grecs, les intervalles *Incompoſés* étoient différens dans les trois genres, ſelon la maniere d'accorder les tétracordes. Dans le diatonique le ſemi-ton & chacun des deux Tons qui le ſuivent, étoient des intervalles *Incompoſés.* La tierce mineure qui ſe trouve entre la troiſieme & la quatrieme corde dans le genre chromatique, & la tierce majeure qui ſe trouve entre les mêmes cordes dans le genre enharmonique, étoient auſſi des intervalles *Incompoſés.* En ce ſens, il n'y a dans le ſyſtême moderne qu'un ſeul intervalle *Incompoſé*; ſavoir, le ſemi-Ton (Voyez SEMI-TON.)

INHARMONIQUE, *adj. Relation Inharmonique*, eſt, ſelon M. Savérien, un terme de muſique; & il renvoie, pour l'expliquer, au mot *Relation*, auquel il n'en parle pas. Ce terme de muſique ne m'eſt point connu.

INSTRUMENT, *ſ. m.* Terme générique ſous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre & varier les Sons à l'imitation de la voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc, & d'exciter enſuite, par leurs vibrations, dans cet air agité, des ondulations aſſez fréquentes, peuvent donner du Son; & tous les corps capables d'accélérer ou retarder ces ondulations, peuvent varier les Sons. (Voyez SON.)

Il y a trois manieres de rendre des Sons ſur des *inſtrumens*; ſavoir, par les vibrations des cordes, par celles de certains corps élaſtiques, & par la colliſion de l'air enfermé dans des tuyaux. J'ai parlé, au mot *muſique*, de l'invention de ces *inſtrumens*.

Ils ſe diviſent généralement en *inſtrumens* à cordes, *inſtrumens* à vent, *inſtrumens* de percuſſion. Les *inſtrumens* à cordes, chez les anciens, étoient en grand nombre; les plus connus ſont les ſuivans: *Lyra*, *Pſalterium*, *Trigonium*, *Sambuca*, *Cithara*, *Pectis*, *Magas*, *Barbiton*, *Teſtudo*, *Epigonium*, *Simmicium*, *Epandoron*; &c. On touchoit tous ces *inſtrumens* avec les doigts ou avec le plectrum, eſpece d'archet.

Pour leurs principaux *inſtrumens* à vent, ils avoient ceux appellés *Tibia*, *Fiſtula*, *Tuba*, *Cornu*, *Lituus*, &c.

Les *Inſtrumens* de percuſſion étoient ceux qu'ils nommoient *Tympanum*, *Cymbalum*, *Crepitaculum*, *Tintinnabulum*, *Crotalum*, &c. Mais pluſieurs de ceux-ci ne varioient point les Sons.

On ne trouvera point ici des articles pour ces *inſtrumens* ni pour ceux de la muſique moderne, dont le nombre eſt exceſſif. La partie inſtrumentale, dont un autre s'étoit chargé, n'étant pas d'abord entrée dans le plan de mon travail pour l'Encyclopédie, m'a rebuté, par l'étendue des connoiſſances qu'elle exige, de la remettre dans celui-ci.

INSTRUMENTAL. Qui appartient au jeu des inſtrumens. *Tour de Chant* inſtrumental; *Muſique* inſtrumentale.

INTENSE, *adj*. Les Sons *Intenſes* ſont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin: ce ſont auſſi ceux qui, étant rendus par des cordes fort tendues, vibrent par-là même plus fortement Ce mot eſt latin, ainſi que celui de *Remiſſe*, qui lui eſt oppoſé: mais dans les écrits de muſique théorique on eſt obligé de franciſer l'un & l'autre.

INTERCIDENCE, *ſ. f.* Terme de plain-chant, (Voyez DIAPTOSE.)

INTERMEDE, *f. m.* Piece de musique & de danse, qu'on insere à l'opéra, & quelquefois à la comédie, entre les actes d'une grande piece pour, égayer & reposer, en quelque sorte, l'esprit du spectateur attristé par le tragique, & tendu sur les grands intérêts.

Il y a des *Intermedes* qui sont de véritables Drames comiques ou burlesques, lesquels, coupant ainsi l'intérêt par un intérêt tout différent, balottent & tiraillent, pour ainsi dire, l'attention du spectateur en sens contraire, & d'une maniere très opposée au bon goût & à la raison. Comme la danse, en Italie, n'entre point & ne doit point entrer dans la constitution du Drame Lyrique, on est forcé, pour l'admettre sur le théâtre, de l'employer hors d'œuvre & détachée de la piece. Ce n'est pas cela que je blâme; au contraire, je pense qu'il convient d'effacer, par un ballet agréable, les impressions tristes laissées par la représentation d'un grand opéra, & j'approuve fort que ce ballet fasse un sujet particulier qui n'appartienne point à la piece: mais ce que je n'approuve pas, c'est qu'on coupe les actes par de semblables ballets qui, divisant ainsi l'action & détruisant l'intérêt, font, pour ainsi dire, de chaque acte une piece nouvelle.

INTERVALLE, *f. m.* Différence d'un Son à un autre entre le grave & l'aigu; c'est tout l'espace que l'un des deux auroit à parcourir pour arriver à l'Unisson de l'autre. La différence qu'il y a de l'*Intervalle* à l'*Etendue*, est que l'*Intervalle* est considéré comme indivisé, & l'étendue comme divisée. Dans l'*Intervalle*, on ne considere que les deux termes; dans l'étendue, on en suppose d'intermédiaires. L'Etendue forme un systême; mais l'*Intervalle* peut être incomposé.

A prendre ce mot dans son sens le plus général, il est évident qu'il y a une infinité d'*Intervalles*: mais comme en musique on borne le nombre des Sons à ceux qui composent un certain systême, on borne aussi par-là le nombre des *Intervalles* à ceux que ces Sons peuvent former entr'eux. De sorte qu'en combinant deux à deux tous les Sons d'un

ſyſtême quelconque, on aura tous les *Intervalles* poſſibles dans ce même ſyſtême ; ſur quoi il reſtera à réduire ſous la même eſpece tous ceux qui ſe trouveront égaux.

Les anciens diviſoient les *Intervalles* de leur muſique en *Intervalles* ſimples ou incompoſés, qu'ils appelloient *Diaſtèmes*. & en *Intervalles* compoſés qu'ils appelloient *Syſtêmes*. (Voyez ces mots.) Les *Intervalles*, dit Ariſtoxène différent entr'eux en cinq manieres : 1°. En étendue ; un grand *Intervalle* differe ainſi d'un plus petit. 2°. En réſonnance ou en accord ; c'eſt ainſi qu'un *Intervalle* conſonnant differe d'un diſſonant. 3°. En quantité, comme un *Intervalle* ſimple differe d'un *Intervalle* compoſé. 4°. En genre ; c'eſt ainſi que les *Intervalles* diatoniques, chromatiques, enharmoniques, different entr'eux. 5°. En nature de rapport ; comme l'*Intervalle*, dont la raiſon peut s'exprimer en nombres, differe d'un *Intervalle* irrationnel. Diſons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *Intervalles*, ſelon Bacchius & Gaudence, eſt le dièſe enharmonique. Le plus grand, à le prendre à l'extrêmité grave du mode Hypo-Dorien, juſqu'à l'extrêmité aiguë de l'Hypo-mixo-Lydien, ſeroit de trois octaves complètes ; mais comme il y a une quinte à retrancher, ou même une Sixte, ſelon un paſſage d'Adraſte, cité par Meibonius, reſte la quarte par-deſſus le Dis-Diapaſon ; c'eſt-à-dire, la dix-huitieme, pour le plus grand *Intervalle* du Diagramme des Grecs.

II. Les Grecs diviſoient comme nous les *Intervalles* en conſonnans & diſſonans ; mais leurs diviſions n'étoient pas les mêmes que les nôtres. (Voyez CONSONNANCE.) Ils ſubdiviſoient encore les *Intervalles* conſonnans en deux eſpeces, ſans y compter l'Uniſſon, qu'ils appelloient *homophonie*, ou parité de Sons, & dont l'*Intervalle* eſt nul. La premiere eſpece étoit l'*Antiphonie*, ou oppoſition des Sons, qui ſe faiſoit à l'octave ou à la double octave, & qui n'étoit proprement qu'une Réplique du même Son ; mais pourtant avec oppoſition du grave à l'aigu. La ſeconde eſpece étoit la *Paraphonie*, ou diſtinction de Sons, ſous laquelle on com-

prenoit toute conſonnance autre que l'octave & ſes Répliques; tous les *Intervalles*, dit Théon de Smyrne, qui ne ſont ni diſſonans, ni Uniſſon.

III. Quand les Grecs parlent de leurs diaſtêmes ou *Intervalles* ſimples, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur : car le Diéſis même n'étoit pas, ſelon eux, exempt de compoſition, mais il faut toujours le rapporter au genre auquel l'*Intervalle* s'applique. Par exemple, le ſemi-Ton eſt un *Intervalle* ſimple, dans le genre chromatique & dans le diatonique ; compoſé, dans l'enharmonique. Le *Ton* eſt compoſé dans le chromatique, & ſimple dans le diatonique ; & le Diton même, ou la tierce majeure, qui eſt un *Intervalle* compoſé dans le diatonique, eſt incompoſé dans l'enharmonique. Ainſi, ce qui eſt ſyſtême dans un genre, peut être diaſtême dans un autre, & réciproquement.

IV. Sur les genres, diviſez ſucceſſivement le même tétracorde, ſelon le genre diatonique, ſelon le Chromatique ; & ſelon l'enharmonique, vous aurez trois accords différens, leſquels comparés entr'eux, au lieu de trois *Intervalles*, vous en donneront neuf, outre les combinaiſons & compoſitions qu'on en peut faire, & les différences de tous ces *Intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *Intervalle* de chaque tétracorde dans l'enharmonique & dans le chromatique mol d'Ariſtoxène, vous aurez d'un côté un quart ou $\frac{3}{12}$ de ton, de l'autre un tiers ou $\frac{4}{12}$, & les deux cordes aiguës feront entr'elles un *Intervalle* qui ſera la différence des deux précédens, ou la douzieme partie d'un Ton.

V. Paſſant maintenant aux rapports, cet article me mene à une petite digreſſion.

Les Ariſtoxéniens prétendoient avoir bien ſimplifié la muſique par leurs diviſions égales des *Intervalles*, & ſe moquoient fort de tous les calculs de Pythagore. Il me ſemble cependant que cette prétendue ſimplicité n'étoit gueres que dans les mots, & que ſi les Pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur maître & la muſique, ils auroient bientôt fermé la bouche à leurs adverſaires.

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des Sons qu'il calcula le premier. Guidé par l'expérience, il ne fit que prendre note de ſes obſervations. Ariſtoxène incommodé de tous ces calculs, bâtit dans ſa tête un ſyſtême tout différent; & comme s'il eût pu changer la nature à ſon gré; pour avoir ſimplifié les mots, il crut avoir ſimplifié les choſes, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des conſonnances étoient ſimples & faciles à exprimer, ces deux philoſophes étoient d'accord là-deſſus : ils l'étoient même ſur les premieres diſſonances; car ils convenoient également que le *Ton* étoit la différence de la quarte à la quinte; mais comment déterminer déjà cette différence autrement que par le calcul? Ariſtoxène partoit pourtant de-là pour n'en point vouloir; & ſur ce *Ton*, dont il ſe vantoit d'ignorer le rapport, il bâtiſſoit toute ſa doctrine muſicale. Qu'y avoit-il de plus aiſé que de lui montrer la fauſſeté de ſes opérations & la juſteſſe de celles de Pythagore? mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers; cela eſt plus ſimple & plutôt fait que vos comma, vos Limma, vos Apotomes. Je l'avoue, eût répondu Pythagore; mais, dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez, ces doubles, ces moitiés, ces tiers. L'autre eût répliqué qu'il les entonnoit naturellement, ou qu'il les prenoit ſur ſon Monocorde. Eh bien! eût dit Pythagore, entonnez moi juſte le quart d'un Ton. Si l'autre eût été aſſez charlatan pour le faire, Pythagore eût ajouté : mais eſt-il bien diviſé votre Monocorde? Montrez-moi, je vous prie, de quelle méthode vous vous êtes ſervi pour y prendre le quart ou le tiers d'un Ton? Je ne ſaurois voir, en pareil cas, ce qu'Ariſtoxène eût pu répondre. Car, de dire que l'inſtrument avoit été accordé ſur la voix, outre que c'eût été tomber dans le cercle, cela ne pouvoit convenir aux Ariſtoxéniens, puiſqu'ils avouoient tous avec leur chef qu'il falloit exercer longtemps la voix ſur un inſtrument de la derniere juſteſſe, pour venir à bout de bien entonner les *Intervalles* du chromatique mol & du genre enharmonique.

Or, puifqu'il faut des calculs non moins compofés & même des opérations géometriques plus difficiles pour mefurer les tiers & les quarts-de-ton d'Ariftoxène, que pour affigner les rapports de Pythagore, c'eft avec raifon que Nicomaque, Boëce & plufieurs autres Théoriciens préféroient les rapports juftes & harmoniques de leur maître aux divifions du fyftême Ariftoxénien, qui n'étoient pas plus fimples, & qui ne donnoient aucun *Intervalle* dans la jufteffe de fa génération.

Il faut remarquer que ces raifonnemens qui convenoient à la mufique des Grecs ne conviendroient pas également à la nôtre, parce que tous les Sons de notre fyftême s'accordent par des confonnances; ce qui ne pouvoit fe faire dans le leur que pour le feul genre diatonique.

Il s'enfuit de tout ceci, qu'Ariftoxène diftinguoit avec raifon les *Intervalles* en rationnels & irrationnels; puifque, bien qu'ils fuffent tous rationnels dans le fyftême de Pythagore, la plupart des diffonances étoient irrationnelles dans le fien.

Dans la mufique moderne on confidere auffi les *Intervalles* de plufieurs manieres; favoir, ou généralement comme l'efpace ou la diftance quelconque de deux Sons donnés, ou feulement comme celles de ces diftances qui peuvent fe noter, ou enfin comme celles qui fe marquent fur des degrés différens. Selon le premier fens, toute raifon numérique, comme eft le comma, ou fourde, comme eft le dièfe d'Ariftoxène, peut exprimer un *Intervalle*. Le fecond fens s'applique aux feuls *Intervalles* reçus dans le fyftême de notre mufique, dont le moindre eft le femi-ton mineur exprimé fur le même degré par un dièfe ou par un Bémol. (Voyez SEMI-TON.) La troifieme acception fuppofe quelque différence de pofition; c'eft-à-dire, un ou plufieurs degrés entre les deux Sons qui forment l'*Intervalle*. C'eft à cette derniere acception que le mot eft fixé dans la pratique: de forte que deux *Intervalles* égaux, tels que font la fauffe-quinte & le Triton, portent pourtant des noms différens, fi l'un a plus de degrés que l'autre.

Nous

Nous divisons, comme faisoient les anciens, les *Intervalles* en consonnans & dissonans. Les consonnances sont parfaites ou imparfaites (Voyez CONSONNANCE.) Les dissonances sont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *Intervalles* dissonans par leur nature, savoir, la seconde & la septieme en y comprenant leurs octaves ou répliques : encore ces deux peuvent-ils se réduire à un seul; mais toutes les consonnances peuvent devenir dissonantes par accident. (Voyez DISSONANCE.)

De plus, tout *Intervalle* est simple ou redoublé. L'*Intervalle* simple est celui qui est contenu dans les bornes de l'octave. Tout *Intervalle* qui excede cette étendue est redoublé; c'est-à-dire, composé d'une ou plusieurs octaves & de l'*Intervalle* simple dont il est la réplique.

Les *Intervalles* simples se divisent encore en directs & renversés. Prenez pour directe un *Intervalle* simple quelconque, son complément à l'octave est toujours renversé de celui-là, & réciproquement.

Il n'y a que six especes d'*Intervalles* simples, dont trois sont complémens des trois autres à l'octave, & par conséquent aussi leurs renversés. Si vous prenez d'abord les moindres *Intervalles*, vous aurez pour directs, la seconde, la tierce & la quarte; pour renversés, la septieme, la sixte & la quinte. Que ceux-ci soient directs, les autres seront renversés : tout est réciproque.

Pour trouver le nom d'un *Intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre des degrés qu'il contient. Ainsi l'*Intervalle* d'un degré donnera la seconde; de deux, la tierce; de trois, la quarte; de sept, l'octave; de neuf, la dixieme, &c. Mais ce n'est pas assez pour bien déterminer un *Intervalle* : car sous le même nom il peut être majeur ou mineur, juste ou faux, diminué ou superflu.

Les consonnances imparfaites & les deux dissonances naturelles peuvent être majeures ou mineures : ce qui, sans changer le degré, fait dans l'*intervalle* la différence d'un semi-ton. Que si d'un *intervalle* mineur on ôte encore un

femi-ton, cet *intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un femi-ton un *intervalle* majeur, il devient fuperflu.

Les confonnances parfaites font invariables par leur nature. Quand leur *intervalle* eft ce qu'il doit être, elles s'appellent *Juftes*. Que fi l'on altere cet *intervalle* d'un femi-ton, la confonnance s'appelle *Fauffe*, & devient diffonance; *fuperflue*, fi le femi-ton eft ajouté; *diminuée*, s'il eft retranché. On donne mal-à-propos le nom de fauffe-quinte à la quinte diminuée; c'eft prendre le genre pour l'efpece: la quinte fuperflue eft tout auffi fauffe que la diminuée, & l'eft même davantage à tous égards.

On trouvera (*Pl.* C. *Fig.* II) une table de tous les *intervalles* fimples pratiquables dans la mufique, avec leurs noms, leurs dégrés, leurs valeurs, & leurs rapports.

Il faut remarquer fur cette table que l'*intervalle* appellé par les harmoniftes *feptieme fuperflue*, n'eft qu'une feptieme majeure avec un accompagnement particulier; la véritable feptieme fuperflue, telle qu'elle eft marquée dans la table, n'ayant pas lieu dans l'harmonie, ou n'y ayant lieu que fucceffivement, comme tranfition enharmonique, jamais rigoureufement dans le même accord.

On obfervera auffi que la plupart de ces rapports peuvent fe déterminer de plufieurs manieres; j'ai préféré la plus fimple, & celle qui donne les moindres nombres.

Pour compofer ou redoubler un de ces *intervalles* fimples, il fuffit d'y ajouter l'octave autant de fois que l'on veut; & pour avoir le nom de ce nouvel *intervalle*, il faut au nom de l'*intervalle* fimple ajouter autant de fois fept qu'il contient d'octaves. Réciproquement, pour connoître le fimple d'un *intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejeter fept autant de fois qu'on le peut; le refte donnera le nom de l'*intervalle* fimple qui l'a produit. Voulez-vous une quinte redoublée, c'eft-à-dire, l'octave de la quinte, ou la quinte de l'octave? à 5 ajoutez 7, vous aurez 12. La quinte redoublée eft donc une douzieme. Pour trouver le fimple d'une douzieme, rejetez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez, le refte 5 vous indique une

Quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conſéquent, ou prendre la moitié de l'antécédent de la raiſon ſimple autant de fois qu'on ajoute d'octaves, & l'on aura la raiſon de l'*intervalle* redoublé. Ainſi 2, 3, étant la raiſon de la quinte, 1, 3, ou 2, 6, ſera celle de la douzieme, &c. Sur quoi l'on obſervera qu'en terme de muſique, compoſer ou redoubler un *intervalle*, ce n'eſt pas l'ajouter à lui-même, c'eſt y ajouter une octave : le tripler, c'eſt en ajouter deux, &c.

Je dois avertir ici que tous les *intervalles* exprimés dans ce dictionnaire par les noms des notes, doivent toujours ſe compter du grave à l'aigu ; en ſorte que cet *intervalle*, *ut ſi*, n'eſt pas une ſeconde, mais une ſeptieme ; & *ſi ut*, n'eſt pas une ſeptieme, mais une ſeconde.

INTONATION, *ſ. f.* Action d'entonner (Voyez ENTONNER.) L'*intonation* peut être juſte ou fauſſe, trop haute ou trop baſſe, trop forte ou trop foible ; & alors le mot *intonation* accompagné d'une épithete s'entend de la maniere d'entonner.

INVERSE. (Voyez RENVERSÉ.)

IONIEN ou IONIQUE, *adj.* Le mode *Ionien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le ſecond des cinq modes moyens de la muſique des Grecs. Ce mode s'appelloit auſſi *Iaſtien*, & Euclide l'appelle encore *Phrygien grave*. (Voyez MODE.)

JOUER des inſtrumens, c'eſt exécuter ſur ces inſtrumens des airs de muſique, ſurtout ceux qui leur ſont propres, ou les chants notés pour eux. On dit *jouer du violon*, *de la baſſe*, *du hautbois*, *de la Flûte* ; *toucher du clavecin*, *l'orgue* ; *ſonner de la trompete* ; *donner du cor* ; *pincer la guitarre*, *&c.* Mais l'affectation de ces termes propres tient de la pédanterie. Le mot *jouer* devient générique, & gagne inſenſiblement pour toutes ſortes d'inſtrumens.

JOUR. *Corde à jour.* (Voyez VIDE.)

IRRÉGULIER, *adj.* On appelle dans le plain-chant modes *irréguliers* ceux dont l'étendue eſt trop grande, ou qui ont quelqu'autre irrégularité.

On nommoit autrefois cadence *irréguliere* celle qui ne tomboit pas sur une des cordes essentielles du Ton; mais monsieur Rameau a donné ce nom à une cadence particuliere dans laquelle la basse-fondamentale monte de quinte ou descend de quarte après un accord de sixte-ajoutée. (Voyez CADENCE.)

ISON. Chant en *Ison*. Voyez CHANT.

JULE, *s. f.* Nom d'une sorte d'Hymne ou Chanson parmi les Grecs, en l'honneur de Cérès ou de Proserpine. Voyez CHANSON.

JUSTE, *adj.* Cette épithete se donne généralement aux intervalles dont les Sons sont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, & aux voix qui entonnent toujours ces intervalles dans leur justesse : mais elle s'applique spécialement aux consonnances parfaites Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures, les parfaites ne sont que justes : dès qu'on les altere d'un semi-ton elles deviennent fausses, & par conséquent dissonances. Voyez INTERVALLE.

JUSTE est aussi quelquefois adverbe. *Chanter* juste, *jouer* juste.

L

LA Nom de la sixieme Note de notre Gamme, inventée par Gui Arétin. (Voyez GAMME, SOLFIER.)

LARGE, *adj.* Nom d'une sorte de Note dans nos vieilles musiques, de laquelle on augmentoit la valeur en tirant plusieurs traits non-seulement par les côtés, mais par le milieu de la Note; ce que Muris blâme avec force comme une horrible innovation.

LARGHETTO. (Voyez LARGO.)

LARGO, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un air indique un mouvement plus lent que l'*Adagio*, & le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs Sons, étendre les Temps & la Mesure, *&c.*

Le diminutif *Larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que le *Largo*, plus que l'*Andante*, & très approchant de l'*andantino*.

LÉGEREMENT, *adv.* Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *Gai*, un mouvement moyen entre le gai & le vîte. Il répond à-peuprès à l'Italien *Vivace*.

LEMME, *s. m.* Silence ou Pause d'un Temps bref dans le Rhythme Catalectique. (Voyez RHYTHME.)

LENTEMENT, *adv.* Ce mot répond à l'Italien *Largo* & marque un mouvement lent. Son superlatif, *très lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LEPSIS. Nom Grec d'une des trois parties de l'ancienne Mélopée, appellée aussi quelquefois *Euthia*, par laquelle le Compositeur discerne s'il doit placer son chant dans le systême des Sons bas qu'ils appellent *Hypatoïdes*; dans celui des Sons aigus, qu'ils appellent *Nétoïdes*, ou dans celui des Sons moyens, qu'ils appellent *Mésoïdes*. (Voyez MÉLOPÉE.)

LEVÉ, *adj. pris substantivement.* C'est le Temps de la Mesure où on leve la main ou le pied; c'est un Temps qui suit ou précede le frappé; c'est par conséquent toujours un Temps foible Les Temps levés sont, à deux Temps, le second; à trois, le troisieme; à quatre, le second & le quatrieme. (Voyez ARSIS.)

LIAISON, *s. f.* Il y a *liaison* d'harmonie & *liaison* de chant.

La *liaison* a lieu dans l'harmonie, lorsque cette harmonie procede par un tel progrès de Sons fondamentaux, que quelques uns des Sons qui accompagnoient celui qu'on quitte, demeurent & accompagnent encore celui où l'on passe. Il y a *liaison* dans les accords de la Tonique & de la Dominante, puisque le même Son fait la Quinte de la premiere, & l'Octave de la seconde : il y a *liaison* dans les Accords de la Tonique & de la sous-Dominante, attendu que le même Son sert de Quinte à l'une & d'Octave à l'autre : enfin il y a *liaison* dans les accords dissonans toutes les fois que la dissonance est préparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la *liaison*. (Voyez PRÉPARER.)

La *liaison* dans le chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs notes sous un seul coup d'archet ou de

gosier, & se marque par un trait recourbé dont on couvre les notes qui doivent être liées ensemble.

Dans le Plain-chant on appelle *liaison* une suite de plusieurs notes passées sur la même syllabe, parce que sur le papier elles sont ordinairement attachées ou liées ensemble.

Quelques-uns nomment aussi *liaison* ce qu'on nomme plus proprement Syncope. (Voyez SYNCOPE.)

LICENCE, *s. f.* Liberté que prend le Compositeur, & qui semble contraire aux regles, quoiqu'elle soit dans le principe des regles; car voilà ce qui distingue les *licences* des fautes. Par exemple, c'est une regle en composition de ne point monter de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave. Cette regle dérive de la loi de la liaison harmonique, & de celle de la préparation. Quand donc on monte de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave, en sorte qu'il y ait pourtant liaison entre les deux accords ou que la dissonance y soit préparée, on prend une *licence*; mais s'il n'y a ni liaison ni préparation, l'on fait une faute. De même, c'est une regle de ne pas faire deux Quintes justes de suite entre les mêmes parties, surtout par mouvement semblable; le principe de cette regle est dans la loi de l'unité du mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux Quintes sans faire sentir deux modes à la fois, il y a *licence*, mais il n'y a point de faute. Cette explication étoit nécessaire, parce que les Musiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *licence.*

Comme la plupart des regles de l'harmonie sont fondées sur des principes arbitraires, & changent par l'usage & le goût des compositeurs, il arrive de-là que ces regles varient, sont sujettes à la mode; & ce qui est *licence* en un temps, ne l'est pas dans un autre. Il y a deux ou trois siècles qu'il n'étoit pas permis de faire deux tierces de suite, sur-tout de la même espèce : maintenant on fait des morceaux entiers tout par tierces. Nos anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois tons consécutifs : aujourd'hui nous en entonnons, sans scrupule & sans peine, autant que la modulation le permet. Il en est de même des fausses

relations, de l'harmonie syncopée, & de mille autres accidens de composition, qui d'abord furent des fautes, puis des *licences*, & n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

LICHANOS, *s. m.* C'est le nom que portoit, parmi les Grecs, la troisieme corde de chacun de leurs deux premiers tétracordes, parce que cette troisieme corde se touchoit de l'index qu'ils appelloient *Lichanos*.

La troisieme corde à l'aigu du plus bas tétracorde qui étoit celui des Hypates, s'appelloit autrefois *Lichanos-Hypaton*, quelquefois *Hypaton-Diatonos*, *Enharmonios*, ou *Chromatiké*, selon le genre. Celle du second tétracorde ou du tétracorde des moyennes, s'appelloit *Lichanos-Méson*, ou *Méson-Diatonos*, &c.

LIÉES, *adj.* On appelle *notes liées* deux ou plusieurs notes qu'on passe d'un seul coup d'archet sur le violon & le violoncelle, ou d'un seul coup de langue sur la flûte & le hautbois; en un mot, toutes les notes qui sont sous une même liaison.

LIGATURE, *s. f.* C'étoit, dans nos anciennes musiques, l'union par un trait de deux ou plusieurs notes passées, ou diatoniquement, ou par degrés disjoints, sur une même syllabe. La figure de ces notes, qui étoit quarrée, donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainsi; ce qu'on ne sauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cause de la rondeur de nos notes.

La valeur des notes qui composoient la *ligature*, varioit beaucoup selon qu'elles montoient ou descendoient, selon qu'elles étoient différemment liées, selon qu'elles étoient à queue ou sans queue, selon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, ascendantes ou descendantes, enfin selon un nombre de regles si parfaitement oubliées à présent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un seul musicien qui soit en état de déchiffrer des musiques de quelque antiquité.

LIGNE, *s. f.* Les *lignes* de musique sont ces traits horisontaux & paralleles qui composent la portée, & sur lesquels, ou dans les espaces qui les séparent, on place les

notes ſelon leurs degrés. La portée du plain-chant n'eſt que de quatre *lignes*, celle de la muſique a cinq *lignes* ſtables & continues, outre les *lignes* poſtiches qu'on ajoute de temps en temps au-deſſus ou au-deſſous de la portée pour les notes qui paſſent ſon étendue.

Les *lignes*, ſoit dans le plain-chant, ſoit dans la muſique, ſe comptent en commençant par la plus baſſe. Cette plus baſſe eſt la premiere, la plus haute eſt la quatrieme dans le plain-chant, la cinquieme dans la muſique. Voyez PORTÉE.

LIMMA, *ſ. m.* Intervalle de la muſique Grecque, lequel eſt moindre d'un comma que le ſemi-ton majeur, &, retranché d'un ton majeur, laiſſe pour reſte l'apotome.

Le rapport du *limma* eſt de 243 à 256, & ſa génération ſe trouve, en commençant par *ut*, à la cinquieme quinte *ſi* : car alors la quantité dont ce *ſi* eſt ſurpaſſé par l'*ut* voiſin, eſt préciſément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaüs & tous les Pythagoriciens faiſoient du *limma* un intervalle diatonique, qui répondoit à notre ſemi-ton majeur. Car, mettant deux tons majeurs conſécutifs, il ne leur reſtoit que cet intervalle pour achever la quarte juſte ou le tétracorde : en ſorte que, ſelon eux, l'intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à ſon dièſe. Notre échelle chromatique donne tout le contraire.

LINOS, *ſ. m.* Sorte de chant ruſtique chez les anciens Grecs; ils avoient auſſi un chant funèbre du même nom, qui revient à ce que les latins ont appellé *Nænia*. Les uns diſent que le *linos* fut inventé en Egypte, d'autres en attribuoient l'invention à Linus Eubéen.

LIVRE OUVERT. A LIVRE OUVERT, ou A L'OUVERTURE DU LIVRE, *adv.* Chanter ou jouer *à livre ouvert*, c'eſt exécuter toute muſique qu'on vous préſente, en jettant les yeux deſſus Tous les muſiciens ſe piquent d'exécuter *à livre ouvert*; mais il y en a peu qui, dans cette exécution, prennent bien l'eſprit de l'ouvrage, & qui, s'ils ne font pas des fautes ſur la note, ne faſſent pas du moins des contre-ſens dans l'expreſſion. (Voyez EXPRESSION.)

LONGUE, *ſ. f.* C'eſt dans nos anciennes muſiques une note quarrée avec une queue à droite, ainſi . Elle vaut ordinairement quatre meſures à deux temps, c'eſt-à-dire deux breves; quelquefois elle en vaut trois, ſelon le mode. (Voyez MODE.)

Muris & ſes contemporains avoient des *longues* de trois eſpèces; ſavoir, la parfaite, l'imparfaite, & la double. La *longue parfaite* a, du côté droit, une queue deſcendante, ou . Elle vaut trois temps parfaits, & s'appelle parfaite elle-même, à cauſe, dit Muris, de ſon rapport numérique avec la trinité. La *longue imparfaite* ſe figure comme la parfaite, & ne ſe diſtingue que par le mode: on l'appelle imparfaite, parce qu'elle ne peut marcher ſeule & qu'elle doit toujours être précédée ou ſuivie d'une breve. La *longue* double contient deux temps égaux imparfaits: elle ſe figure comme la *longue* ſimple, mais avec une double largeur . Muris cite Ariſtote pour prouver que cette note n'eſt pas du plain-chant.

Aujourd'hui le mot de *longue* eſt corrélatif du mot *breve*. (Voyez BREVE.) Ainſi toute note qui précede une breve eſt une *longue*.

LOURE, *ſ. f.* Sorte de danſe dont l'air eſt aſſez lent, & ſe marque ordinairement par la meſure à $\frac{6}{4}$. Quand chaque temps porte trois notes, on pointe la premiere, & l'on fait breve celle du milieu. *Loure* eſt le nom d'un ancien inſtrument, ſemblable à une muſette, ſur lequel on jouoit l'air de la danſe dont il s'agit.

LOURER, *v. a.* & *n.* C'eſt nourrir les ſons avec douceur, & marquer la premiere note de chaque temps plus ſenſiblement que la ſeconde, quoique de même valeur.

LUTHIER, *ſ. m.* Ouvrier qui fait des violons, des violoncelles, & autres inſtrumens ſemblables. Ce nom, qui ſignifie *facteur de luths*, eſt demeuré par ſynecdoche à cette ſorte d'ouvriers; parce qu'autrefois le luth étoit l'inſtrument le plus commun, & dont il ſe faiſoit le plus.

LUTRIN, *f. m.* Pupître de chœur fur lequel on met les livres de chant dans les Eglifes catholiques.

LYCHANOS. (Voyez LICHANOS.)

LYDIEN, *adj.* Nom d'un des modes de la mufique des Grecs, lequel occupoit le milieu entre l'eolien & l'hyperdorien. On l'appelloit auffi quelquefois mode barbare, parce qu'il portoit le nom d'un peuple Afiatique.

Euclide diftingue deux modes *lydiens*. Celui-ci proprement dit, & un autre qu'il appelle *lydien grave*, & qui eft le même que le mode éolien, du moins quant à fa fondamentale. (Voyez MODE.)

Le caractere du mode *lydien* étoit animé, piquant, trifte cependant, pathétiqre & propre à la molleffe; c'eft pourquoi Platon le bannit de fa république. C'eft fur ce mode qu'Orphée apprivoifoit, dit-on, les bêtes mêmes, & qu'Amphion bâtit les murs de Thèbes. Il fut inventé, les uns difent par cet Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope; d'autres, par Olympe, Myfien, difciple de Marfias: d'autres enfin, par Mélanpides: & Pindare dit qu'il fut employé pour la premiere fois aux nôces de Niobé.

LYRIQUE, *adj.* Qui appartient à la lyre. Cette épithète fe donnoit autrefois à la poéfie faite pour être chantée & accompagnée de la lyre ou cithare par le chanteur, comme les odes & autres chanfons, à la différence de la poéfie dramatique ou théâtrale, qui s'accompagnoit avec des flûtes par d'autres que le chanteur; mais aujourd'hui elle s'applique, au contraire, à la fade poéfie de nos opéra, & par extenfion, à la mufique dramatique & imitative du théâtre. (Voyez IMITATION).

LYTIERSE. Chanfon des moiffonneurs chez les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.

Fin du Tome premier.

Planche A

nce rompüe

sans liason la sixte ajoutée

avec liason
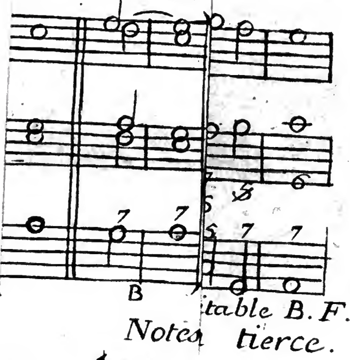


Fig. 7.

Fig. 8.

lienne.

naturel	bemol
mi	
re	la

G H I K

En sortant du Mode

Mineur

Médiante .... F
Dominante .... G
Sousdominante .... H
Sixieme note I
Idem .... K

E

Pl. C.

icables dans la

aleurs ons & i-ton.	*Rapport en nombres.*
o	375——384
mi-Ton	15——16
Ton	8——9
Ton	64——75
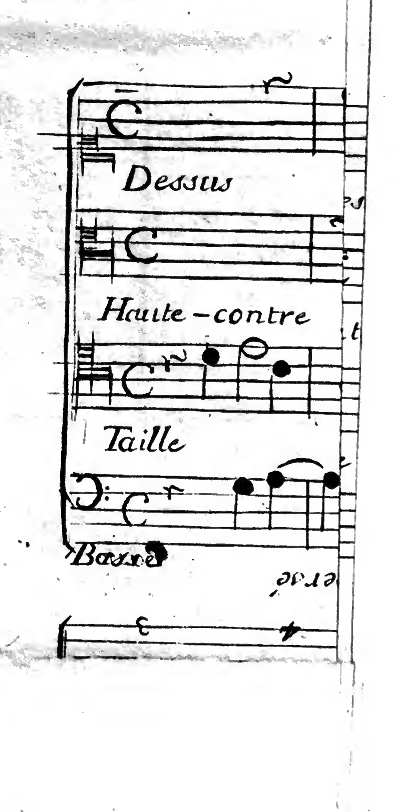

Dessus
Haute-contre
Taille
Basse

Planche E.

GÉ

DE LA

ces Mode.

Moyens.

8	14	15
Mi . Phrygien.	*Si bemol Hyper-Eolien.*	*Si . . Hyper-Lydien.*

citation d'un sémi-ton au-des-

...s DE MUS...

...les. ... par des Virgules

...5 | 1 4 5 5 | 1 4 , ——— &c

...s, Syncopes, et...

...0 1 6 4 | 5, 0 ... 2 1 | 7 | 1 ||

...ec la Basse.

...4 3 3 2 0 5 2 4 3 5 1 3

...go | crine | re el | ri......so al

...7 1 5 5 0 7 1 1 3

...2 3 . 4 5 4 3 3 . 2 1 7

...o spe | ......rar an ...a | ......nel mio

... 1 4 4 4 1 4 4 5
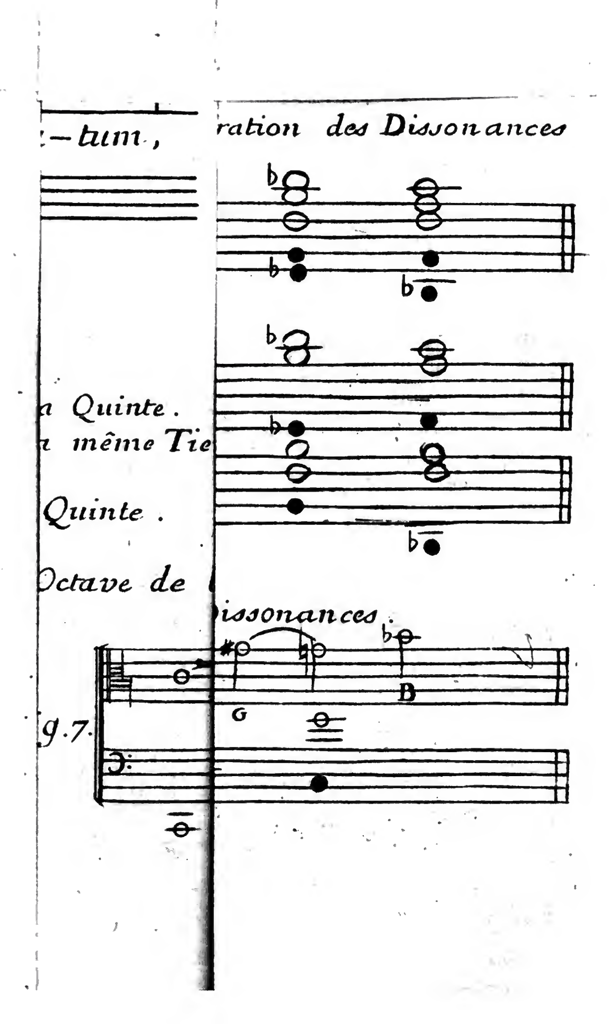
...2 5 1 7 6 2 7 . 1

........no | con.........lo | spunta in &c

...5 3 1 6 5 4 3

D.C.

Et...



-tum,
ration des Dissonances
a Quinte.
a même Tie
Quinte.
Octave de
issonances.
G
B
g.7.

